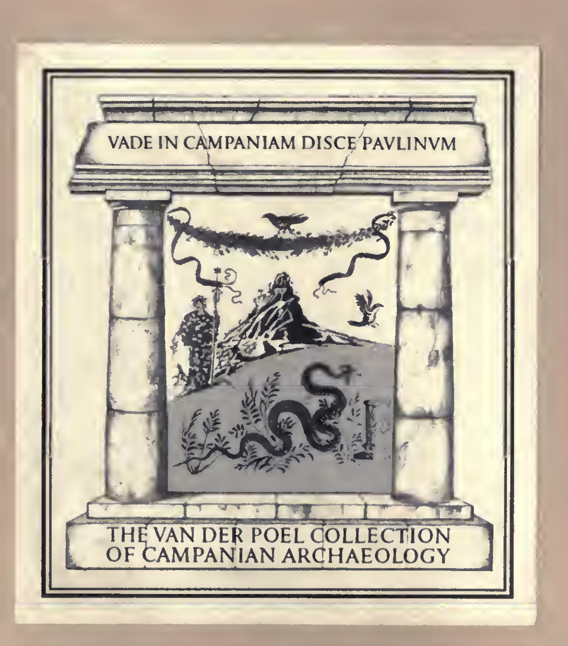
VI. CONGRÈS INTERNATIONAL
DE LA PRESSE

GUIDE DE POMPÉI



AVRIL MDCCCXCIX.


VADE IN CAMPANIAM DISCE PAVLINVM
THE VAN DER POEL COLLECTION
OF CAMPANIAN ARCHAEOLOGY

VI. CONGRÈS INTERNATIONAL
DE LA PRESSE

GUIDE DE POMPÉI



AVRIL MDCCCXCIX.

ROME 1899. — IMPRIMERIE DE LA R. ACADÉMIE DES LINCEI
PROPRIÉTÉ DU CHEV. V. SALVIUCCI

Ce *guide*, que j'ai écrit par ordre de S. E. le Ministre de l'Instruction publique, est le résultat de mes propres recherches et de celles que d'autres savants ont consacrées aux monuments de Pompéi. J'ai souvent affirmé sans démontrer: j'ai préféré aux longues descriptions des débris leur reconstruction idéale. L'imagination du visiteur sera sans doute plus satisfaite par la représentation de ce qu'un monument devait être dans son intégrité, que par une analyse minutieuse de son état actuel.

Le second chapitre de l'*Appendice* est un abrégé d'une conférence sur *Pompéi dans la littérature*, que je fis en 1888 au *Circolo Filologico* de Naples, et que je viens de mettre au courant.

Rome, mars 1899.

A. Sogliano.



On entre aujourd'hui à Pompéi par sa porte à l'O., qu'on a appelée *porta marina*, parce qu'elle est du côté de la mer, et dont la construction remonte sans doute à cette longue paix qui s'écoule entre la seconde guerre punique et la guerre sociale. Elle avait deux passages dont l'un pouvait servir pour les bêtes de somme, l'autre moins raide formait une espèce de trottoir pour les piétons; de ce côté-là il n'y avait pas de chemin de voitures. Les deux passages étaient couverts par une même grande voûte en tonneau et avaient des portes de fermeture. La porte de la rue tournait sur ses gonds fixés au seuil, et lorsqu'elle était fermée, ses battants, s'arrêtant tout

court sur une dalle relevée, n'adhéraient pas au seuil, dans le but de rendre libre l'écoulement des eaux pluviales. La rue montait ici rapidement. La colline sur laquelle Pompéi avait été bâtie est escarpée à l'O. comme au S., et ne présente des pentes plus douces qu'au N. et à l'E. Cette rue étant par conséquent inaccéssible aux chars, on ne remarque sur son pavé la moindre trace d'ornières. La niche à droite, devant la porte, contenait une statue de Minerve en terre cuite; c'était la divinité protectrice de la porte.

Sous cette même porte, à droite, se trouve l'entrée du MUSÉE. On remarque dans la première salle les moules en plâtre des portes, et entre autres celui d'une porte d'entrée avec ses ferrements. Sur la paroi à droite on voit quelques fermetures de boutiques, et, dans l'angle, le moule, assez bien réussi, de la partie inférieure des deux battants de la porte d'un *tablinum*. Du côté droit de la même salle se trouve une lucarne grillée qu'on a reproduite à l'instar des anciens, de même qu'un certain nombre de serrures en *fac-simile*. On voit à gauche la reconstruction d'une armoire, d'après son moule, placé à côté d'elle; la forme en plâtre du tronc de l'un des lauriers qui bordaient la voie publique hors la porte Stabienne, celle d'un coffre-fort, et des débris d'étoffe et de cordes exposés dans une vitrine. On remarque dans la paroi de vis-à-vis la reproduction de la porte d'entrée d'une maison et les débris des deux roues d'un char, avec le moule qui en représente une toute entière.

Dans les deux salles suivantes nous nous voyons en face des victimes malheureuses de la catastrophe, qu'une industrie pieuse a arrachées au sol où elles se trouvaient ensevelies. Une pluie épaisse et incessante de cendres avait succedé aux *lapilli*, à la grêle impitoyable de feu. Tout espoir s'étant évanoui même pour ceux que l'attachement aux lieux de leur naissance avait rendus plus obstinés, ils essayèrent à la fin de se sauver par la fuite. Ceux-ci faisaient de vaines tentatives pour garantir leurs yeux de la pluie épaisse de cendre; ceux-là ne songeaient qu'à échapper aux exhalaisons mortifères du volcan, et leurs pieds chancelants s'enfonçaient dans la couche profonde de *lapilli* et de cendres sous laquelle toute trace des rues avait disparu.

Mais toute chance de salut était perdue; l'asphyxie causée par les gaz délétères qu'ils respiraient ne tarda pas à mettre un terme à leurs souffrances. Ces malheureux trouvèrent leur drap mortuaire et leur tombeau dans l'épaisse couche de cendres qui couvrait tout.

Le drame déchirant de ces victimes ne peut qu'exciter l'intérêt le plus vif; intérêt qui l'emporte sur toute autre considération. L'en-



1. Moules en plâtre d'une jeune femme et d'un esclave.

semble merveilleux des monuments de Pompéi et le trésor inépuisable de connaissances qui en ressort n'ébranlent pas l'imagination au même point que saurait le faire la simple vue des formes de ces pauvres morts. Le plâtre qu'on a fait couler avec la plus grande habileté dans le creux que les corps humains, par suite de leur décomposition, finissaient par laisser dans les cendres durcies, nous met à même de pouvoir contempler tantôt les formes d'un homme au type tout-à-fait romain (3e salle) tantôt celles d'une jeune femme qui conteste à Vénus l'épithète de *Kallipygos* (2e salle, fig. 1), celles d'un esclave fidèle (2e salle)

celles d'un enfant rachitique et chétif (2e salle), et enfin d'assister presque aux derniers efforts d'un pauvre chien (2e salle), dont le plâtre est d'une étonnante verité. Leurs différentes poses, leur désespoir, les vains efforts de la jeune femme qui se forme un abri de sa propre robe pour garantir ses yeux de la cendre, les convulsions de ce chien qu'on oublia enchaîné à la porte de la maison; tout cela fait frémir



2 A. Vue de l'emplacement du temple d'Auguste.

et pleurer, et retrace à l'imagination les phases du drame vésuvien avec toute l'horreur et la sublimité des grandes catastrophes. Le spectacle de ces malheureuses victimes est toujours du plus haut intérêt, et a les mêmes attraits pour le savant et pour l'homme du peuple. Un homme distingué, M. Beulé, a retracé par une description savante et artistique à la fois « le drame du Vésuve ». Le médecin, l'anthropologiste, l'archéologue, l'artiste, le poète, le romancier, tous à la fin retrouvent dans ces formes moulées un sujet de recherches scientifiques et une source d'inspirations.

Au bout de la montée, on voit sur la droite une grande aire (fig. 2, A) qui n'est pas encore déblayée complètement, avec les traces peu reconnaissables des édifices qui jadis y avaient existés, et entre autres le soubassement du temple d'Auguste (fig. 2 A,) qu'on vient de déblayer. Auguste, même de son vivant, avait eu son culte à Pompéi, où, l'on avait bâti pour lui ce temple magnifique d'ordre



2 B. Vue du Forum.

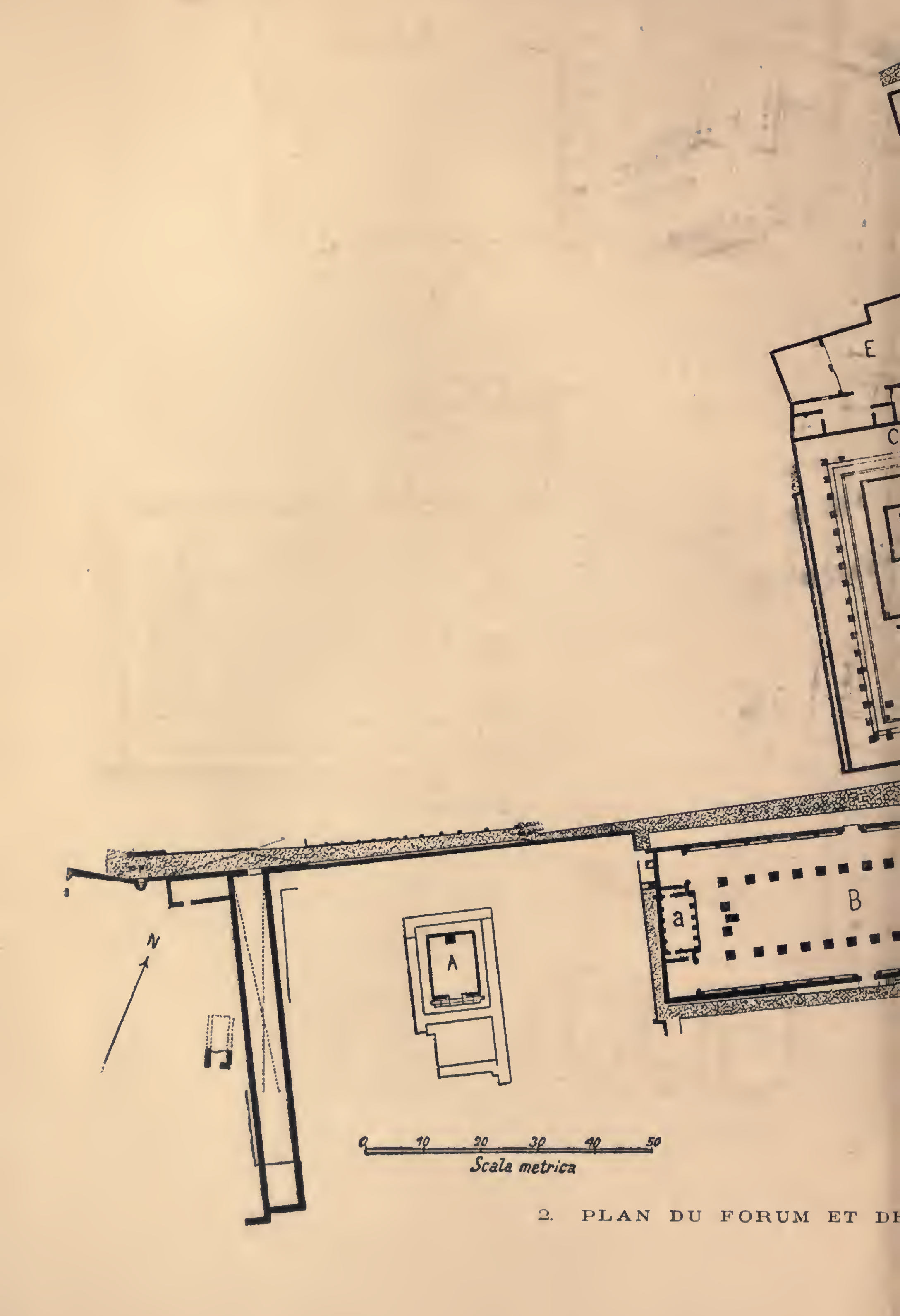
corinthien, qui avait été embelli par de nombreux *donaria* que les *ministri Augusti* y apportaient. Ce temple s'étant écroulé par suite du tremblement de terre de l'année 63 après J.-C., et la famille *Julia* s'étant éteinte, on ne songea plus à le rebâtir; ses débris furent livrés pendant plusieurs années à la spoliation la plus complète. Les *donaria* des *ministri*, les colonnes de marbre, l'épistyle, et même les blocs de lave qui soutenaient le stylobate (plan des colonnes) tout fut enlevé, jusqu'au moment où l'on se décida à bâtir dans cet emplacement un temple, ou quelque autre édifice public. A l'époque de la

catastrophe les travaux étaient assez avancés; on avait déjà préparé les matériaux et l'ancienne *cella* avait été remplacée par une baraque en planches pour ceux qui étaient chargés de la surveillance des travaux.

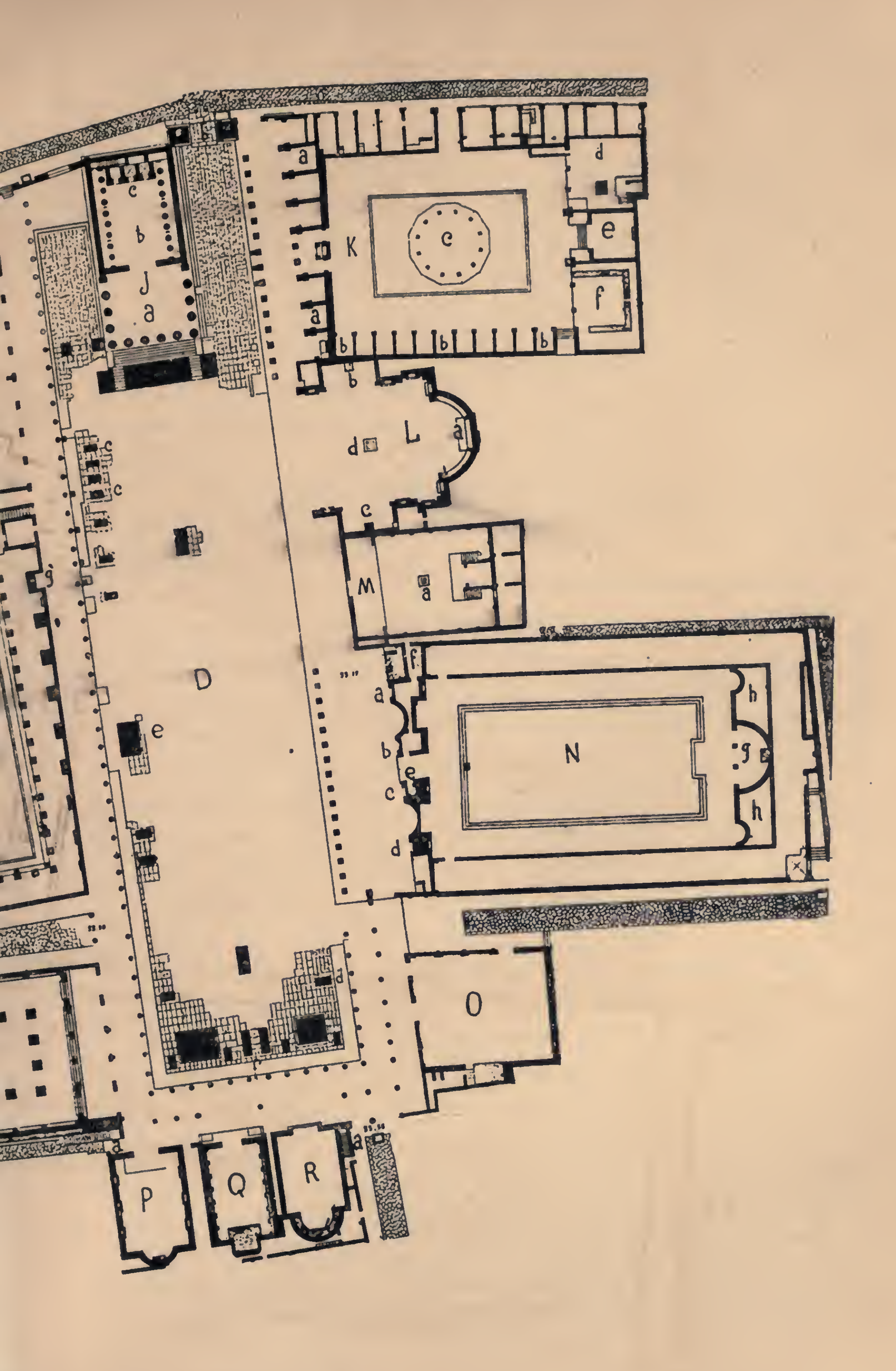
En revenant sur la rue, et en marchant dans la direction de l'E., c'est à dire du Forum, on aperçoit à droite la Basilique (fig. 2, B) et à gauche le temple d'Apollon (fig. 2, C).

Les basiliques, forme de construction absolument grecque, comme le mot même le démontre, étaient placées d'ordinaire en proximité du Forum, et étaient destinées à l'administration de la justice et aux affaires de toute sorte, surtout à celles du commerce. C'était le rendez-vous le plus hanté, auquel ne manquaient pas, il faut le croire, ni les intrigants, ni les fainéants (*subbasilicani*) qui s'assemblaient à Rome sous les rostres (*subrostrani*). La basilique de Pompéi est la plus ancienne de toutes les autres, dont il ne reste aujourd'hui que quelques débris; sa construction, d'après le témoignage des inscriptions, le style de son architecture et les décorations des parois, remonte sans doute à une époque antérieure à l'arrivée de la colonie romaine à Pompéi, qui eut lieu l'année 80 avant notre ère.

Un beau vestibule (*chalcidicum*) ayant cinq ouvertures d'entrée sous le portique du Forum, précède la basilique, où l'on monte par quatre marches. L'édifice était entièrement couvert et se compose d'une grande nef centrale, et de deux nefs latérales, qui avaient leurs issues particulières, l'une au N. et l'autre au S. D'après les calculs les plus probables, ses solides colonnes de briques avaient un diamètre de $1^{m},10$ (y compris leur enduit de stuc); leur hauteur était d'environ 10 mètres, et elles soutenaient une grande toiture en carapace de tortue (*mediana testudo*). Au-dessus des colonnes ioniques, ayant la hauteur d'environ 6 mètres, et qui sont engagées dans les parois latérales, la muraille atteignait la hauteur des colonnes principales. Des demi-colonnes engagées corinthiennes plus petites, de la hauteur de 4 mètres, décoraient ce mur qui avait des fenêtres pour donner passage à la lumière. Les montants de ces fenêtres consistaient en trois quarts de colonne. Une terrasse, qui était soutenue par le mur de la basilique, servait de



2. PLAN DU FORUM ET DE



ÉDIFICES QUI L'ENTOURENT

couverture aux nefs latérales et au *tribunal* (fig. 2, B, *a*). Le *tribunal*, auquel on accédait par un escalier de bois, se composait aussi de deux étages, qui étaient soutenus par des colonnes corinthiennes, et atteignaient la même hauteur de la nef centrale. L'imagination populaire reconnaît une prison dans la localité qui est au-dessous du *tribunal*; mais rien ne nous empêche de penser que si elle n'était pas une prison dans la pleine acception du mot, elle n'ait pu être réellement destinée à l'usage de *chambre de sûreté*, comme on dirait de nos jours.

Le piédestal qu'on voit devant le *tribunal* peut bien avoir appartenu à une statue équestre; cependant aucun fragment de celle-ci n'a été retrouvé.

La basilique avait un beau pavé en *opus signinum* et une décoration de stuc aux parois, qui par ses rectangles peints et en saillie imitait les revêtements de marbres colorés, dont la mode venait de s'introduire chez les riches romains dans les dernières années de la république. Voilà le premier style de la décoration pompéienne et qui date de l'époque antérieure à la domination romaine. Cette basilique était donc l'édifice le plus imposant que Pompéi pût vanter; et, à n'en pas douter, ses restes seraient arrivés jusqu'à nous dans un meilleur état de conservation, sans le tremblement de terre de l'année 63 après J.-C., qui fut la première cause de la destruction de la ville.

En sortant de la porte au N. de la basilique on aperçoit, presque vis-à-vis, le temple d'Apollon (fig. 2, C), bâti avant l'époque romaine. Ce temple avait été restauré après le tremblement de terre de l'an 63. Il s'élève au milieu d'une enceinte sacrée, autour de laquelle s'étendait un portique de deux étages, qui était soutenu par des colonnes ioniques avec épistyle dorique (mélange audacieux de deux différents styles, mais qui n'est pas désagréable); ce portique était décoré dans l'origine par des tableaux peints, où l'on voyait des scènes de l'Iliade. Sur le premier pilier de l'aile orientale est peint un grand trépied, symbole d'Apollon. Au milieu de la cour s'élève un grand autel de travertin, avec les noms de ses fondateurs, les *quattuorviri* (c'est-à-dire les duumvirs

et les édiles). Cet autel remonte probablement à l'époque de la république (fig. 2, C, *a*). Deux autres duumvirs firent élever à gauche de l'escalier du temple une colonne ionique qui était surmontée par un cadran solaire, allusion à Apollon-Hélios. On voyait jadis différentes statues de divinités, adossées aux colonnes du portique. Sur les deux bases devant les colonnes de l'aile antérieure du portique étaient placées les statues en marbre d'Hermaphrodite à droite et de Vénus à gauche; celle-ci avait son autel. Tout autour des portiques latéraux, sur la base qui se trouve devant la troisième colonne à droite, on voyait la statue en bronze d'Apollon sagittaire, qui faisait pendant à celle d'Artémis (Diane); il paraît que les images des deux divinités représentaient le moment où elles frappaient de leurs flèches les enfants de la malheureuse Niobé. Un autel s'élevait devant Artémis de la même manière qu'il s'élevait devant Vénus. Plus avant, à droite, on aperçoit à son ancienne place un hermès assez caractéristique de Mercure en marbre. On a cru qu'à cet hermès devait servir de pendant un autre hermès représentant Maia, mais cette conjecture ne saurait trouver aucun appui dans la présence d'un hermès féminin parmi les statues du Musée de Naples, vu que ce dernier appartenait à la maison Farnèse et fut trouvé à Rome.

Le temple s'élève sur un soubassement assez haut, et on y monte seulement du côté antérieur par un escalier de travertin, par lequel on accède d'abord au *pronaos* (fig. 2, C, *b*).

Ce temple avait un portique d'ordre corinthien, qui se prolongeait probablement tout autour de la *cella* (fig. 2, C, *c*), où se trouvaient l'idole d'Apollon et l'*omphalos* en pierre, qui garde encore sa place.

Le pavé de cette *cella* n'est pas sans valeur; le questeur Oppius Campanius l'avait fait avec l'argent du trésor d'Apollon, d'après ce que nous apprenons par l'inscription osque qu'on y lit.

Enfin, tout près de l'issue secondaire de l'enceinte sacrée, on trouve la chambre du gardien du temple (*aedituus*).

La rue qui commence à la *porta marina* aboutit au Forum (fig. 2, D). Le Forum était la place principale et, pour ainsi dire, le cœur de la ville; les édifices publics les plus importants l'entouraient, ou se trou-

vaient dans sa proximité. L'entrée en était défendue aux véhicules, et était pourvue de barrières; le pavé était formé de dalles de travertin, que les Pompéiens mêmes venaient d'arracher presque en totalité au moment de la catastrophe.

Un porche dorique en tuf, avec une galerie supérieure, longeait dans l'origine ses côtés, excepté celui du N.; les colonnes avaient leur enduit de stuc.

Le questeur Vibius Popidius, dans les derniers temps de l'autonomie de Pompéi, l'avait fait construire. La galerie supérieure était d'ordre ionique, et on y montait par de petits escaliers en maçonnerie (fig. 2, D, *a*).

Cette galerie visait aussi à offrir une place plus aisée et plus sûre pour assister aux fêtes et aux jeux, surtout aux exercices des gladiateurs qu'on y exécutait dans l'époque précédente à la construction de l'amphithéâtre. Au temps de l'empire on travaillait à remplacer le beau portique en tuf par un porche en travertin, qui était moins beau; les travaux de la nouvelle construction n'étaient pas encore achevés lors du tremblement de terre du 63. Le portique n'était pas uniforme du côté E., parce que tous les édifices environnants avaient leur propre porche.

Le Forum était couronné sur son quatrième côté, celui du N., par le temple de Jupiter (*Capitolium*, fig. 2, J); à droite et à gauche de ce temple s'élevaient deux arcs de triomphe, dont les surfaces étaient revêtues de marbre. L'arc du côté droit avait été démoli anciennement pour rendre visible l'autre arc qui s'élevait plus loin (fig. 2, D, *b*) et qui formait l'une des entrées du Forum. On y remarquait la statue équestre de Tibère dans la partie supérieure, tandis que les niches du côté du Forum contenaient celles de Néron et de Drusus, les deux fils de Germanicus.

Il y avait dans le Forum de nombreuses statues qui ne sont pas parvenues jusqu'à nous. Au bas des colonnes du portique, sur sa marche de travertin, étaient placées des statues de grandeur naturelle. À l'une des extrémités (N.) du côté occidental on voit quatre bases avec des inscriptions (fig. 2, D, *c*) dont deux portent le nom de Marcus Lucrèce Décidien Rufus, la troisième celui de C. Cuspius Pansa père, et la

quatrième celui de C. Cuspius Pansa fils. Devant les bases qui sont adossées aux colonnes, on en remarque plusieurs autres pour statues équestres ; il ne faut pas oublier celle qui se trouve au S.-E. (fig. 2, D, *d*), la seule qui conserve encore son revêtissement de marbre et l'inscription en honneur de Q. Salluste patron de la colonie.

Les trois statues équestres qui s'élevaient du beau milieu du côté occidental, sur un même grand soubassement (fig. 2, D, *e*) représentaient sans doute d'illustres personnages municipaux. La grande base en arc du côté méridional (fig. 2, D, *f*) était destinée vraisemblablement à la statue d'Auguste ; celle de gauche à Claude, celle de droite à Agrippine, tandis que la plus petite, qui est la première, était réservée à Néron, qui était le prince héritier (*princeps iuventutis*).

Que le visiteur s'imagine de voir ce Forum (fig. 2B) avec son portique à double rangée de colonnes, avec son pavé éblouissant par ses blanches dalles de travertin, et ses innombrables statues, son *Capitolium* au sommet dominant la place ; qu'il s'imagine encore les façades des édifices, tous revêtus de marbre, qui l'entouraient au S. et à l'E. Quel effet ne devait donc produire, il y a dix-huit siècles, ce Forum dont les arcs de triomphe laissaient apercevoir à travers leurs passages les flancs du Vésuve animés par la végétation !

En commençant le tour des bâtiments voisins par ceux du côté occidental, on rencontre une niche à l'extrémité septentrionale du côté E. du temple d'Apollon (fig. 2, D, *g*). Cette niche renferme une copie grossière de la table des poids et mesures (*mensa ponderaria*) en travertin, qu'on conserve au Musée de Naples. Cette table contenait les modèles des mesures de capacité pour contrôler celles des marchands du Forum.

On voit encore un portique qui probablement servait de halle pour les vendeurs des légumes et des herbes (fig. 2, F), et qu'on avait construit, peut-être, après le tremblement de terre du 63 ; avant d'y arriver on laisse à gauche une cour qui se trouve adossée à l'enceinte d'Apollon (fig. 2, E). Le portique sert aujourd'hui de dépôt pour les fragments d'architecture du Forum.

Sur le même côté il y a les latrines publiques (fig. 2, G) et une

localité composée de deux pièces obscures (fig. 2, H), dont nous ne connaissons pas la destination. Au milieu du côté septentrional dominant le Forum, s'élève le plus grand temple de Pompéi, celui de Jupiter (fig. 2, J) qui gardait sa dénomination de *Capitolium* même dans les municipes et les colonies. Un escalier flanqué jadis de statues équestres, entrécoupé par une plateforme où était situé un autel, aboutit au *pronaos* (fig. 2, J, *a*) qui est d'ordre corinthien; on passe ensuite par une grande ouverture dans la *cella b*, décorée de colonnes ioniques et assez ample. Ces colonnes devaient soutenir sans doute une autre rangée de colonnes, probablement corinthiennes, où pouvaient trouver place les *ex-voto* et même de petites statues. Le pavé de la *cella* était de dalles de marbre dans le milieu, et en mosaïque tout autour. Il ne reste que quelques débris des décorations des parois.

Les ouvertures du pavé de la *cella* et du *pronaos* éclairent le souterrain, qui avait son entrée du côté du Forum, et servait peut-être de trésor public (*aerarium*), ou même pour y conserver les objets et les hardes sacrées du temple.

On montait sur la grande base adossée au mur postérieur de la *cella* par un petit escalier situé par derrière; cette base, de forme allongée, était propre à soutenir les simulacres des trois divinités, tandis que les petites pièces qui se trouvent au fond (fig. 2, J, *c*) servaient de dépôt pour tout ce qu'il fallait pour parer les idoles dans les jours de fête. Il est assez probable que dans ce temple on adorât Jupiter, Vénus (la déesse protectrice de la ville) et Cérès. Les exigences du culte local modifiaient de la sorte la triade capitoline de Jupiter, Junon et Minerve; ce qui avait un exemple dans quelques autres Municipes. On ne saurait descendre du soubassement assez élevé de ce temple sans être frappé par le plus admirable point de vue.

Le Forum de Pompéi semble couronné par la longue chaîne de montagnes, qui s'ouvre à l'O. pour faire place à l'admirable sein de Stabies avec son ilôt de Revigliano; tandis qu'on entrevoit au loin à travers le brouillard l'île de Caprée, qui était la demeure préférée de Tibère. Au N. on aperçoit le Vésuve, à l'E. les montagnes hirpines, et au S. les monts *Lactarii* avec Castellammare, qui pose en reine au milieu

des villages et des bourgs, les uns bâtis le long de la marine, les autres perchés sur la montagne.

Dans l'angle N.-E. du côté oriental du Forum on voit la halle (*macellum*, fig. 2, K). Elle était précedée par un portique assez élégant aux colonnes de marbre, sous lequel s'ouvraient des boutiques (fig. 2, K, *a*), probablement les comptoirs des *argentarii* (changeurs). Entre les deux ouvertures de l'entrée principale, côtoyées par ces boutiques, une niche ornée de colonnes devait contenir une statue. Aux colonnes du portique, l'une desquelles existe presque dans son intégrité, et aux piliers entre les portes des boutiques, sont adossées des bases qui soutenaient des statues. A l'intérieur le marché était entouré par un portique, qui s'écroula lors du tremblement de terre. Sa décoration devait être superbe, à ce qu'on peut en juger par les restes des peintures de la paroi occidentale. On y voit d'amples encadrures au fond noir avec des bandes rouges aux côtés, et au milieu, tantôt une peinture dont le sujet est tiré de la mythologie, tantôt de petites figures ailées, entrecoupées de jolis dessins d'architecture. Il existe encore deux tableaux dont l'un représente Io gardé par Argus, et l'autre Ulysse avant d'être reconnu par Pénélope. La décoration de la partie supérieure de la paroi n'est pas dépourvue d'importance par rapport à la destination du bâtiment, et en effet on y aperçoit des dessins qui réprésentent des poissons, de la volaille, d'autres comestibles, et des amphores pour le vin. Sur le côté méridional on voit des boutiques ayant des entresols (fig. 2, K, *b*); au milieu de la cour s'élevait probablement un dôme (*tholus*) qui était soutenu par douze colonnes appuyées sur leurs bases, qu'on aperçoit encore sur une petite éminence dodécagonale, entourée d'une bordure en marbre (fig. 2, K, *c*). Ce dôme était construit pour protéger un vivier de poissons, dont les arêtes ont été trouvées en grande quantité dans le conduit souterrain qui s'écarte du centre de l'aire polygonale dans la direction de S.-E., et se décharge dans la ruelle du côté méridional. Au moment de la catastrophe l'aire polygonale allait subir quelque changement que nous ne saurions déterminer.

Sur le côté oriental ou postérieur du *macellum* il y a trois pièces (fig. 2, K, *d*, *e*, *f*). Celle du milieu *e*, à laquelle on monte par cinq

marches, contenait les statues de la famille impériale; vraisemblablement la statue de Claude, le globe à la main, sur la grande base adossée au mur postérieur, celles d'Octavie et de Marcellus (les originaux se trouvent au Musée de Naples; sur place il n'y a que des reproductions en plâtre) dans les deux niches à droite, et les statues d'Agrippine et de Néron dans les niches à gauche. A l'entrée des deux pièces latérales *d* et *f*, on voyait deux colonnes. La destination de la pièce de gauche (*d*) est incertaine; celle de droite (*f*) était destinée à la vente du poisson, ce qui est prouvé par le massif maçonné incliné en avant pour l'écoulement de l'eau.

Dans la petite cloison adossée à l'extrémité E. du mur septentrional du portique on retrouva des os de petits animaux, tels que brebis et chèvres.

Ce marché avait deux autres issues indépendemment de son entrée principale du côté du Forum; en proximité de l'issue septentrionale on retrouva une caisse renfermant des monnaies d'or et de bronze.

Les boutiques qui avaient leurs entrées à l'extérieur, sur la ruelle septentrionale, appartenaient aussi au *macellum*.

En revenant sur le Forum, et en prenant la direction du S., on entre dans un vaste édifice, dont l'ancienne magnificence a entièrement disparu (fig. 2, L). Il était orné par une rangée de colonnes de marbre, qui s'élévaient sur le trottoir du Forum après le porche du *macellum*. Les parois et le pavé étaient revêtus de marbre. L'abside du côte postérieur, richement ornée de colonnes, possédait une édicule avec sa base qui pouvait soutenir plusieurs statues (fig. 2, L, *a*); il y avait à droite et à gauche une localité avec un piédestal et deux colonnes sur l'entrée (fig. 2, L, *b*, *c*) et on voit, le long des parois, huit niches destinées à autant de statues.

L'autel qu'on voit au centre (*d*), dont il n'existe que la partie inférieure, ne laisse aucun doute sur la destination sacrée de cet édifice. L'hypothèse qu'on y adorât les *Lares publici* n'est pas hasardée; les idoles de ces dieux tutélaires de la ville, avec le simulacre qui représentait le génie de l'empereur, devaient se trouver exposés au culte dans l'édicule placée au fond de l'abside; tandis que les sta-

tues des dieux pénates trouvaient leur place dans les deux *sacella* latéraux, et dans les niches des parois.

Le temple de Vespasien (fig. 2, M) est attaché au *sacrarium* des *Lares* avec lequel il est en communication; il avait été édifié après le tremblement de terre, et n'était pas encore achevé dans l'année de l'ensevelissement. La partie antérieure de l'enceinte sacrée était couverte par un portique à colonnes, et les parois en étaient revêtues de marbre. Au milieu de la cour on trouve encore à sa place un autel de marbre (fig. 2, M, *a*) bien décoré, dont le côté antérieur représente le sacrifice d'un taureau au génie de l'empereur, tandis qu'on voit sur le côté postérieur la couronne civique entre deux lauriers, emblème de la maison impériale, et latéralement les ustensiles nécessaires pour le sacrifice.

On passe à un vaste et magnifique bâtiment (fig. 2, N); une inscription nous renseigne parfaitement sur la construction de cet édifice; elle a été répétée deux fois, d'abord sur les blocs de la frise du vestibule qui sont alignés sur le trottoir du Forum, et ensuite sur la dalle de marbre qui surmonte l'entrée secondaire sur la rue dite de l'Abondance. Cette inscription nous apprend que la prêtresse publique Eumachie avait fait bâtir à ses frais pour son propre compte, et pour celui de son fils M. Numistrius Fronton, le vestibule devant l'entrée du Forum (*chalcidicum*), le corridor couvert et éclairé par des fenêtres, qui fait le tour des trois côtés de la cour (*cryptam*), et la cour intérieure avec ses porches (*porticus*). La prêtresse avait donc soutenu la dépense pour la construction entière de cet édifice, et avait fini par le vouer à la *Concordia Augusta* et à la *Pietas*; ce qui démontre que la dédicace avait été faite en honneur du César régnant et de sa mère, c'est à dire de Tibère et de Livie, que dans les monnaies l'on voit précisément à l'effigie de la *Pietas*. Mais cette inscription tout en nous donnant des renseignements exacts à l'égard de la riche fondatrice, des parties de l'édifice et de l'époque de sa construction, ne nous en apprend pas la destination.

La reconnaissance des individus à l'avantage desquels l'édifice avait été construit a suppléé à cette lacune. Dans l'aile orientale du

corridor couvert (*crypta*) on voit la statue de la généreuse prêtresse (l'original au Musée de Naples), statue que lui avaient élevée les *fullones*, c'est-à-dire les blanchisseurs de draps de laine. C'était un métier assez important et étendu dans l'antiquité, parce que la toge blanche de laine étant l'habillement officiel du citoyen romain, il fallait la blanchir souvent; d'où la nécessité d'avoir des ouvriers adonnés au blanchissage et au ravaudage des étoffes de laine. Il ne faut pas s'étonner qu'un édifice si magnifique ait été construit dans la petite ville de Pompéi à l'usage exclusif des *fullones*, lorsqu'on pense au nombre considérable de fouleries qu'on y a découvert.

Le vestibule (*chalcidicum*) avait un portique à deux rangées comme celui du Forum, dont il formait partie, et devant chacune de ses colonnes était une statue. Aux deux extrémités de la façade, qui était autrefois revêtue de marbre, se trouvent deux tribunes auxquelles on accédait par de petits escaliers en maçonnerie. Entre les deux tribunes il y avait quatre niches pour les statues d'Enée (fig. 2, N, *a*), de Romulus (*b*), d'Auguste (*c*) et de Tibère (*d*). On conserve dans le Musée de Naples seulement les inscriptions honorifiques (*elogia*) qui étaient apposées aux statues d'Enée et de Romulus; on lit sur place une copie de celle de Romulus.

On laisse à droite de l'entrée une petite pièce (fig. 2, N, *e*) où se trouve un escalier et dont la destination est peu claire.

La localité de gauche (*f*) avait une issue dans la ruelle qui autrefois débouchait au Forum, un petit escalier par lequel on montait au passage existant sur la *crypta*, et des latrines.

Le portique, dépourvu de plancher entre ses deux étages, s'étendait sur les quatre côtés de la cour intérieure avec ses rangées de colonnes au bas et en haut; les colonnes de l'aile antérieure surpassaient en hauteur celles des porches des côtés.

Le portique postérieur présentait dans son milieu, du côté de la cour, une toiture plate et saillante, qui s'appuyait par devant sur quatre colonnes. La grande abside (*g*) avec ses trois entrées surmontées d'un fronton de marbre contenait la statue de la *Concordia Augusta* placée sur la base qui etait adossée au mur du fond, et probablement celles de

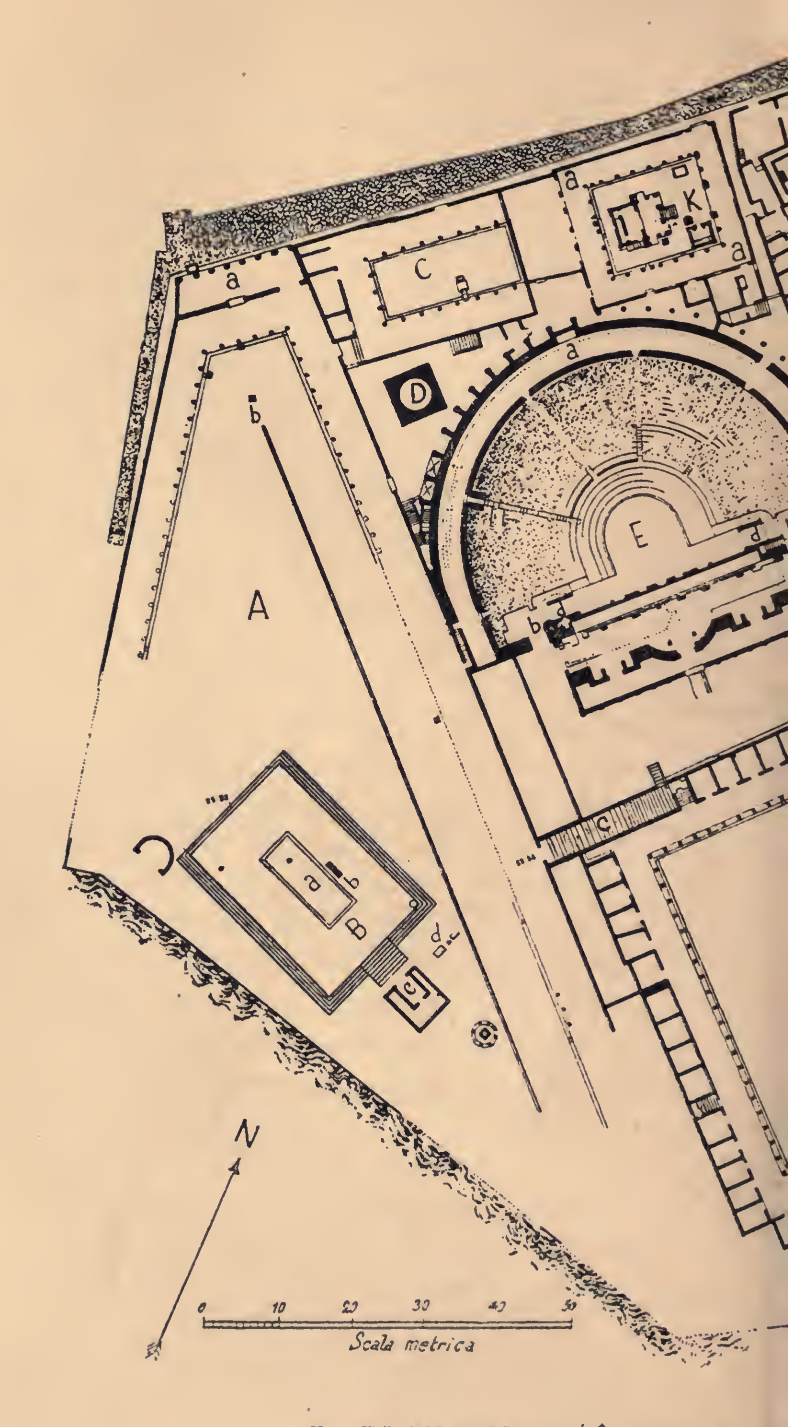
Tibère et de son fils Drusus dans les niches latérales. Cette abside était flanquée de deux puits (*h*) pour donner de la lumière à la partie postérieure de la *crypta*, où l'on trouve le plâtre de la statue d'Eumachie, dont nous venons de faire mention.

A l'angle S.-E. du Forum se trouvait le *comitium* (édifice destiné aux votations pour l'élection des magistrats, fig. 2, O), qui devait être assez beau lorsqu'il conservait son revêtement de marbre, tandis qu'on trouvait sur le côté du midi trois grandes salles (fig. 2, P, Q, R) superbement décorées de marbre, et destinées vraisemblablement à l'administration de la colonie. La salle du milieu Q peut bien avoir été le lieu de réunion de l'*ordo decurionum* (conseil municipal), tandis que les deux salles latérales (P, R) pouvaient bien être le siége des duumvirs *iure dicundo* et des édiles.

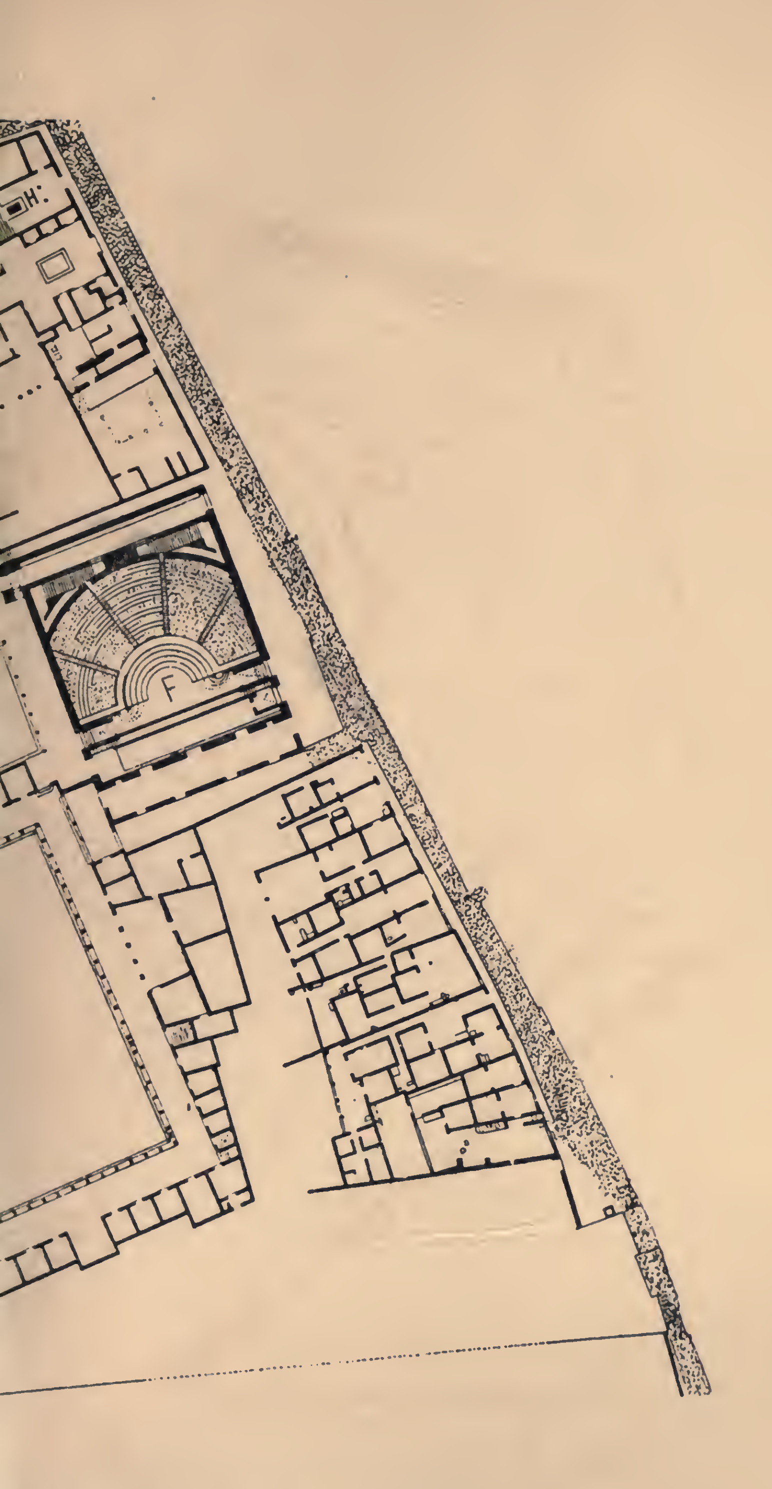
En descendant par la rue dite de l'Abondance, et en tournant à droite par la troisième traverse, on arrive à la place, qu'à cause de sa forme on a appelée Forum triangulaire (fig. 3, A). Un beau vestibule ionique (fig. 3, A, *a*) à deux ouvertures sert d'entrée à la place, qui a un porche dorique tout autour, sauf du côté de la plaine. Dans la même place, et à une petite distance du portique antérieur, on voit la base (*b*) qui soutenait la statue de Marcus Claudius Marcellus, le neveu chéri d'Auguste et le *patron* de Pompéi. Comme on a déjà remarqué, une autre statue lui avait été élevée au *macellum*.

Le visiteur se trouve dans cette place devant le plus ancien témoignage de l'existence de Pompéi, c'est-à-dire devant les débris vénérables du temple grec, le plus antique de ses monuments (fig. 3, B), qui par le style de son architecture remonte certainement au sixième siècle avant J.-C. La petite Pompéi italique disparaît entièrement, et la fantaisie excitée n'entrevoit que Pæstum et Sélinunte avec leurs antiques et majestueuses constructions qui planent dans la solitude que le mauvais air leur a fait, tandis que tout près des troupeaux de bœufs paissent tranquillement au milieu des broussailles et du céleri sauvage.

Le temple dorique de Pompéi avait son front tourné au S.-E. et était *exastyle*, c'est-à-dire avec six colonnes sur le front; il était en



3. PLAN DES THÉÂTRES ET D



ÉDIFICES QUI LES ENTOURENT

même temps *pseudodiptère*, savoir cerclé par son portique (*pteron*) dont les colonnes s'écartaient pour la largeur de deux entre-colonnements des parois du *naos* ou *cella*, et en suivaient exactement la direction.

-Dans l'intérieur du *naos* (fig. 3, B, *a*) on voit encore l'ancienne base circulaire pour la statue de la divinité. Cette base est formée par un bloc de tuf revêtu de stuc, et se trouve appuyée à son tour sur un soubassement solide: par rapport aux anciens fondements des murs du *naos*, que l'Administration a fait étudier par l'ingénieur des fouilles M. S. Cozzi, elle touche à l'axe du temple; à la droite de cet axe se trouve aussi le soubassement.

L'hypothèse que ce temple ait été dédié à deux divinités ou même à plusieurs, paraît assez probable par suite de sa disposition, qui laisse supposer l'existence d'un second soubassement de l'autre côté de l'axe. Cette supposition admise, les deux divinités qui se présentent les premières à l'esprit ne sauraient être qu'Apollon et Artémis (Diana), parce que nous connaissons déjà que celles-ci avaient l'honneur d'un culte particulier à Pompéi. Et cette hypothèse trouve un appui dans la présence d'une petite statue d'Apollon en marbre, un *donarium*, qu'on trouva près des débris du temple; un fragment d'une patte de cerf de grandeur naturelle en terre-cuite, de style archaïque, fut recueilli au pied de la base *b*. On peut bien y reconnaître l'un des débris de la biche qui aura sans doute été placée sur cette base, comme symbole d'Artémis ou d'Apollon. Athena (Minerve) devait y avoir eu aussi son culte, d'après une inscription osque qu'on vient de découvrir sur l'un des piliers du côté méridional de la rue de l'Abondance et qui fait probablement allusion à ce temple.

Le temple dorique de Pompéi n'eut pas une longue durée; son sort fut bien différent de celui des temples de Pæstum et de Sélinunte, qui virent et voient toujours les générations tomber et disparaître comme les feuilles de l'automne. Ce temple n'existait plus à la fin du troisième, ou tout au plus du deuxième siècle avant notre ère; et la longue période d'abandon, pendant laquelle il était devenu pour le public une carrière et une voirie à la fois, nous laisse comprendre parfaitement qu'à peine quelques débris d'un monument si important

soient encore debout. Rien ne fut épargné, pas même les blocs de substruction pour les colonnes du portique, qu'on arracha et enleva avec les marches.

Vis-à-vis de l'escalier on trouve l'enceinte *c* dont la destination n'est pas sûre; sur le côté gauche il y a trois autels de tuf *d*, et plus en arrière une citerne sacrée qui jadis était protégée par une petite construction en dôme (*tholus*) élevée par les soins de Numérius Trebius, magistrat osque. Enfin, près de l'angle postérieur et gauche du temple il y a un siége demi-circulaire (*schola*), sur le dossier duquel on retrouva un cadran solaire et une inscription.

On peut en conclure que ces mêmes duumvirs qui mirent le cadran solaire dans le temple d'Apollon sur le Forum, eurent soin de faire placer ici *scholam et horologium*. Voilà donc, encore une fois, la même allusion à Apollon-Hélios, à qui le temple détruit avait été dédié.

La palestre (fig. 3, C) qui est à côté du Forum triangulaire, se présente soudain sur la gauche, avant d'arriver aux débris du temple. Le questeur Vibius Vinicius l'avait faite construire avant l'époque romaine. C'est ici que les jeunes gens s'exerçaient à la lutte, par laquelle ils atteignaient ce dégré de force physique, qui était l'un des buts principaux où visait l'éducation publique des anciens. Sur la table qu'on voit devant une base on étalait les prix des vainqueurs, le plus souvent des couronnes: la base aura vraisemblablement soutenu la statue de Mercure, la divinité de la palestre; l'athlète vainqueur montait par le petit escalier et couronnait la statue du dieu. C'est dans cet édifice qu'on à retrouvé la célèbre statue en marbre du Doryphore (porteur de lance) qu'on conserve dans le Musée de Naples.

Au midi de la palestre il y a un grand réservoir d'eau (fig. 3, D) pour l'arrosement du théâtre.

Pompéi, à l'exemple de Naples, avait deux théâtres, dont le plus grand était à découvert, et le plus petit était couvert; ils étaient placés l'un à côté de l'autre de manière à rappeler, d'après un passage du poète Stace, la *geminam molem* des théâtres Napolitains.

Le grand théâtre découvert (fig. 3, E) qui existait déjà lors de l'époque des Samnites, avait été restauré par la famille des Holconii

au temps d'Auguste. On y entre par une porte secondaire, d'où l'on passe dans un corridor voûté (*cryptam, a*) qui atteint la hauteur du second ordre de gradins (*media cavea*). L'espace réservé aux spectateurs (*theatrum* dans le vrai sens du mot, et par synecdoche l'édifice tout entier) est divisé en trois rangées par deux *praecinctiones*.

La supérieure (*summa cavea*) est placée sur le corridor *a* et est accessible par plusieurs escaliers. La rangée moyenne se composait de quinze gradins de marbre, et était partagée en sept *cunei* par des escaliers qui la coupaient en six endroits et aboutissaient au corridor et à l'orchestre *b*. L'infime avait quatre gradins larges et peu élevés sur lesquels on plaçait les siéges (*bisellia*) des décurions (conseillers municipaux) ; on ne pouvait y monter que par l'orchestre. D'une manière tout-à-fait différente du théâtre grec, où l'orchestre était le lieu de la représentation, celui du théâtre romain était occupé par les spectateurs, et surtout par ceux de la classe la plus distinguée de la colonie. Ce théâtre pouvait en contenir 5000 à peu près.

Puisque la représentation avait lieu pendant le jour, il était nécessaire de mettre à l'abri du soleil les spectateurs: voilà pourquoi les gros anneaux de pierre qu'on voit le long du mur supérieur servaient à retenir les mâts du *velarium*. Toute la partie du théâtre qui plane sur le Forum triangulaire a été restaurée de nos jours. En revenant sur le Forum triangulaire, et en descendant par le grand escalier à gauche (fig. 3, E, *c*) on arrive aux entrées de l'orchestre, dont celle de gauche présente comme clef de voûte une tête de satyre, par allusion à l'origine du théâtre. Par ces mêmes issues on pouvait monter aux petites loges supérieures (*tribunalia, d*) qui étaient réservées, l'une au personnage qui présidait au spectacle, et l'autre probablement aux prêtresses publiques.

La scène (*pulpitum, d*) était pavée en bois et on pouvait y monter de l'orchestre, avec lequel elle communiquait par de petits escaliers. On a supposé que c'était de ce côté-ci que paraissait sur la scène tout acteur qui jouât le rôle de messager. La personne qui était destinée à la direction du spectacle avait sa place dans la niche demi-circulaire. Entre l'orchestre et la scène il y a un interstice qui était destiné à recevoir le rideau qu'on faisait descendre au commencement du spectacle

et qu'on faisait remonter à sa fin par d'ingénieux procédés, sur lesquels nous n'avons pas des idées assez claires.

Le mur postérieur de la scène représentait la façade d'une maison (*scaena*) percée de trois portes, d'après la disposition ordinaire du théâtre ancien, à dater du cinquième siècle av. J.-C. Pendant le représentation on se servait d'un décor mobile (*scaena ductilis*). La localité *f*, adossée à la partie postérieure de la scène, était l'endroit où les acteurs s'habillaient; ils y arrivaient par une rampe. Enfin la scène avait deux grandes entrées latérales pour les pompes solennelles.

Peu après l'an 80 av. J.-C., les duumvirs C. Quinctius Valgus et M. Porcius firent construire le petit théâtre couvert (*theatrum tectum*, fig. 3, F) à côté du grand théâtre. Nous retrouverons les noms de ces deux magistrats à propos de l'amphithéâtre. C'étaient des personnages très distingués de la colonie que Sylla avait transférée à Pompéi.

Nous savons que C. Quinctius Valgus, dont Cicéron s'est occupé dans son oraison contre la loi agraire de Publius Servilius Rullus, était très riche, et qu'il possédait de vastes propriétés dans la campagne pompéienne, dans celle de la capitale des Hirpins, l'ancienne *Aeclanum*, et dans celle de *Cassinum* (Cassino). Cependant la source de ses richesses n'était pas des plus pures, puisqu'il appartenait à la classe des *possessores sullani*, c'est-à-dire à la classe de ces citoyens, qui à l'époque des terreurs syllanes, *in illis rei publicae tenebris*, avaient fini par devenir de grands propriétaires de terres.

Le petit théâtre était destiné aux représentations musicales, et d'après son analogie avec le théâtre couvert d'Hérode Atticus à Athènes avait reçu le même nom d'*Odeum*, c'est-à dire de *salle de chant*. C'est dans ce but que tout le théâtre avait une couverture probablement de forme pyramidale, dont la base quadrangulaire avait pu s'obtenir en coupant les extrémités des rangées supérieures des gradins. Le pavé de la scène était en bois, celui de l'orchestre est en marbre; l'inscription en lettres de bronze qui y est enchâssée nous apprend que le duumvir M. Oculatius Vérus l'avait fait daller. Le mur postérieur de la scène était pareillement revêtu de marbre. Ce petit théâtre ne pouvait offrir

de places qu'à un nombre restreint de spectateurs; 1500 personnes tout au plus.

Le caserne des gladiateurs (fig. 3, G) est adossée au grand théâtre; on l'adapta au dos du portique, qui appartenait dans l'origine au théâtre même.

Un porche ionique en formait l'entrée du côté oriental. La place des exercices est entourée d'un portique où se trouvent les deux étages des *cellae* des gladiateurs.

On accède aux chambres supérieures par un petit passage suspendu, en charpente, qu'on a reconstruit en partie dans l'extrémité E. du côté méridional. On y montait par une rampe de bois, dont le pied s'appuyait sur le palier du grand escalier du Forum triangulaire, et par deux petits escaliers du côté occidental et de l'angle S.-E. Dans les chambres du côté S. on trouva les belles armes des gladiateurs qu'on admire dans le Musée de Naples.

En traversant le petit théâtre, ou le couloir qui le longe au dos, on arrive à la rue de Stabies, au fond de laquelle s'ouvre l'ancienne porte du même nom.

En montant par cette rue, on rencontre à gauche le temple de Jupiter (fig. 3, H), qui avait été bâti aux premiers temps de la colonie romaine sur l'emplacement d'un *sacrarium* dédié à *Zeus Meilichios* (Jupiter le doux). Junon et Minerve y étaient adorées avec Jupiter, savoir la triade capitoline, et leurs figures en terre-cuite (qu'on conserve au Musée de Naples) étaient placées sur la base qui se trouve adossée au mur postérieur de la *cella*. La partie antérieure de l'enceinte sacrée était prolongée par un petit porche à deux colonnes, sur la droite duquel se trouvait la chambre du gardien du temple (*aedituus*). Devant l'escalier par lequel on monte au temple se trouve un grand et bel autel de tuf enduit de stuc.

Le *pronaos* était *tétrastyle*, c'est-à-dire avec quatre colonnes sur son front.

En tournant l'angle à gauche on entre, après quelques pas, dans le temple d'Isis (fig. 3, K).

Ce temple d'Isis fut le premier qu'on eut soin de rebâtir des fon-

dements parmi tous les autres que le tremblement de terre du 63 avait détruits ou ébranlés. Un tel empressement nous laisse entrevoir le pressentiment vague de la nouvelle croyance qui allait partir de ce même orient, où la déesse avait son culte, pour se répandre dans toutes les contrées du monde romain (*ex oriente lux*).

Notre temple avait été donc reconstruit après le tremblement de terre par les soins de Numérius Popidius Celsinus, qu'on inscrivit à l'ordre des décurions par suite de son acte de libéralité. La forme du temple est assez étrange; son entrée, percée sur le côté, avait une porte de fermeture à trois battants, surmontée de l'inscription relative à sa reconstruction (qu'on conserve au Musée de Naples). Tout autour de l'enceinte sacrée s'étendait un portique (fig. 3, K, *a*) à colonnes, dont l'aile antérieure présente l'entre-colonnement central, qui est plus large, clos entre deux pilastres à colonnes engagées. Au fond de la niche creusée dans le mur du portique, vis-à-vis de l'entre-colonnement central et du temple, il y avait la peinture d'une idole d'Harpocratès devant laquelle on voit un prêtre d'Isis avec deux candélabres brûlants (maintenant au Musée de Naples).

Un hermès avec le portrait en bronze de l'acteur C. Norbanus Sorex était adossé à l'éxtrémité ouest du mur méridional, en corrélation du portique occidental. Tout près du portrait on trouva une statuette en marbre de Vénus, tandis qu'on admirait du côté opposé la belle petite statue d'Isis, richement peinte et dorée, que l'affranchi Lucius Cæcilius Phœbus avait fait placer au dos du mur d'entrée.

Dans la cour on remarque premièrement le petit édifice *b*, qui donne accès à un réservoir souterrain pour l'eau sacrée; il avait des reliefs de stuc, dont il ne nous reste que quelques débris et qui faisaient allusion au culte d'Isis. On voit à côté l'autel principal *c;* dans la cendre qu'il y avait dessus on trouva les petits os à demi brûlés des victimes; plus loin, à gauche, il y a un autre petit autel. Dans la niche *e*, qui est creusée dans la partie postérieure de la *cella*, était placée une statue en marbre de Bacchus (aujourd'hui à Naples). C'était une offrande votive de Numérius Popidius Ampliatus, le père de ce généreux pompéien qui avait fait rebâtir le temple. Bac-

chus réveille ici le souvenir d'Osiris avec lequel on l'identifiait. La fosse entourée par un haut gardefou sert de regard au canal construit vers la fin du XVI[e] siècle par l'architecte Fontana. On monte au *pronaos* par sept marches; il a un portique à six colonnes corinthiennes rêvetues de stuc, dont quatre sur le front. Nous voyons à droite et à gauche de l'ouverture par laquelle on entre à la *cella*, à l'extérieur des *antes*, des niches pour des idoles. Un autel devait se trouver devant la niche de droite, de même qu'on le voit à gauche.

Au dos de l'avant-corps de gauche il y a un petit escalier par lequel les prêtres entraient dans la *cella*. Une base qui offre de la place pour les statues de deux divinités au moins (Isis et Osiris) est adossée à la paroi du fond. Cette base creuse à l'intérieur est percée de deux petites ouvertures sur son devant, dans le but certainement d'y conserver les hardes sacrées. Presque toutes les pièces qui ont leur entrée dans le portique de l'enceinte sacrée étaient ornées de peintures, dont il n'existent que quelques unes qu'on a transportées au Musée de Naples; leurs sujets étaient en rapport avec les mythes d'Isis, ou avec l'Egypte. La salle E, dont le pavé en mosaïque avait une inscription au nom de Numérius Popidius Ampliatus et de sa mère Corelia Celsa, était destinée vraisemblablement aux réunions du collége des Isiaques.

En retournant sur la rue Stabienne on trouve sur la droite, tant soit peu en haut, la maison magnifique et ample de Popidius Secundus Augustianus (Reg. I, Ins. 4, n. 5) qu'on connaît mieux sous la dénomination de *casa del citarista*, à cause de la célèbre statue de bronze en style archaïque d'Apollon citharède qu'on y trouva (maintenant au Musée de Naples, fig. 4). La cithare ne s'associe jamais à la nudité dans les statues d'Apollon en style archaïque, et la base ronde appartient à une époque plus récente. Il est donc évident que la statue elle-même n'est que la reproduction d'un ouvrage archaïque, légèrement modifié en y ajoutant la lyre; ce qui est prouvé vrai par la copie antique en marbre qui existe dans le Musée de Mantoue et qui est dépourvue de cet attribut.

L'original de ces deux sculptures appartenait sans doute à l'époque qui précède Phidias. Une évolution successive du type est représentée

par l'Apollon du Musée des Thermes à Rome, dans lequel on reconnaît une copie d'après Phidias.



4. Apollon citharède (statue en bronze).

Sur la droite du carrefour se trouve le chemin qui mène à l'amphithéâtre, placé à l'angle S.-E. de la ville. Cet amphithéâtre, à qui ni ses dimension, ni sa beauté, ni son état de conservation n'assurent une place remarquable parmi les monuments du genre, a toutefois le mérite d'être le plus ancien de tous les amphithéâtres connus jusqu'à présent. C'est à son amphithéâtre que la ville de Pompéi doit l'honneur d'avoir rappelé l'attention de l'empereur et du Sénat de Rome. C'est bien à cause de cet amphithéâtre que Tacite ne put se passer de conserver la mémoire d'un « fait du jour » pompéien. Insigne honneur que cette ville Campane avait payé par le sang de ses enfants!

La petite Pompéi avait donc déjà son amphithéâtre par la libéralité des duumvirs C. Quinctius Valgus et Marcus Porcius (les magistrats qui avaient fait construire le théâtre couvert) avant que Statilius Taurus n'eût fait con-

struire à Rome, lors de l'époque d'Auguste, un amphithéâtre stable, que le Colisée, bâti au temps des Flaviens, surpassa depuis en grandeur et en magnificence; et par suite bien avant que les municipes et les colonies eussent suivi l'exemple donné par la capitale. Cela résulte clairement de l'inscription en deux exemplaires qui nous apprend que ces deux duumvirs, à l'occasion de leur éléction à *quinquennales* (*honoris causa*), avaient fait construire à leurs propres frais le bâtiment (*spectacula de sua pequnia faciunda coerarunt*) et en avaient fait donation à leurs concitoyens (*coloneis locum in perpetuom dederunt*). Cependant la construction de l'amphithéâtre ne put être achevée par les deux généreux *quinquennales* qui l'avaient initiée. Les inscriptions gravées dans le *podium*, en corrélation des six premiers *cunei* à l'E. de l'entrée septentrionale, nous apprennent que les *magistri* du *pagus* (bourg) *Augustus Felix* et six duumvirs avaient destiné à la construction de ces *cunei*, c'est-à-dire des gradins dont ceux-ci étaient formés, l'argent qu'ils auraient dû dépenser pour les jeux (*pro ludis*) ou même pour les jeux et les illuminations (*pro ludis et luminibus*) en prenant possession de leurs charges. Il paraît que pendant quelque temps les spectateurs se soient servis de siéges mobiles et que même à l'époque d'Auguste (l'organisation du *pagus Augustus Felix* ayant eu lieu l'an 7 avant J.-C.) la construction des gradins en pierre n'était pas complète.

Quoi qu'il en soit, l'amphithéâtre avait ses gradins en pierre à l'époque de la catastrophe. Il s'élevait simple et modeste près des remparts de la ville, entouré d'arbres à l'ombre desquels les marchands ambulants venaient s'installer dans les jours de fête, comme ils le font de nos jours.

C'était l'an 59 de notre ère, lorsque le malheur des Pompéiens voulut que le sénateur romain Livinéius Régulus, qu'on avait expulsé du Sénat à cause de sa mauvaise conduite, allât fixer sa résidence à Pompéi. Dans la seconde moitié de l'année il donna des *ludi gladiatorii*. Comme il était à prévoir, non seulement les Pompéiens, mais aussi les habitants des villes voisines, parmi lesquels force gens de *Nuceria*, accoururent au spectacle. Au milieu des jeux s'alluma entre ces *Nucerini*

et les Pompéiens une querelle sanglante, dont la cause première nous reste encore inconnue, car Tacite se borne à écrire *levi contentione atrox caedes orta.* Ce qu'il y a de sûr, c'est que la rixe s'echauffant, des injures on en vint aux coups de pierre et même aux armes. Il y eut de part et d'autre un grand nombre de blessés et de morts; cependant, les Pompéiens eurent le dessus sur leurs rivaux, et il fallait s'y attendre parce que le spectacle se donnait chez eux.

Les *Nucerini* ayant fait parvenir leurs plaintes à Rome, Néron renvoya la chose au Sénat. Par suite de l'enquête qu'on avait confiée aux consuls, le Sénat romain décréta l'interdiction des jeux publics à Pompéi pendant dix ans, la dissolution des colléges qui se trouvaient constitués illégalement, et la condamnation à l'exil de Livinéius Régulus et des autres qui avaient donné motif à l'émeute. Les duumvirs *iure dicundo* de l'année furent destitués, et un commissaire extraordinaire (*praefectus iure dicundo*) avec pleins pouvoirs fut chargé de remettre l'ordre et de procéder à l'élection des nouveaux duumvirs.

Un si funeste évènement, qui causa des mesures d'une portée si grave, ne pouvait que produire une impression profonde dans l'esprit des Pompéiens; il ne faut donc pas s'étonner des manifestations qui en retracent le souvenir, et qu'on a trouvées sur place. Les inscriptions gravées à la pointe sur les murs font bien souvent allusion à ce démêlé sanglant, qu'on voit représenté par une peinture découverte en 1869 (maintenant au Musée de Naples).

L'amphithéâtre, genre d'édifice inconnu aux Grecs, et par cela absolument romain, était le lieu destiné aux combats des gladiateurs, qu'on avait introduits à Rome sur l'exemple de l'Étrurie. Comme le nom même l'indique, ce n'est que la réunion de deux théâtres, qui sont placés vis-à-vis de façon que l'arène, ou lieu des combats, n'est que l'ensemble des deux orchestres réunis.

L'entrée principale de l'arène dans l'amphithéâtre de Pompéi est au N. et fait pendant à celle qui est au S. et qui tourne en angle droit à cause de son adossement aux remparts de la ville. Dans le passage couvert de l'entrée septentrionale, qui autrefois était orné des statues des deux Pansa, père et fils, on voit dans le pavé, le long de la paroi

de gauche, des trous pour y fixer des poutres, on ne connaît pas dans quel but.

Au milieu du côté occidental s'ouvre une troisième issue, plus petite, par laquelle on faisait disparaître les corps des victimes des jeux (*porta Libitinensis*). Latéralement à chacune de ces entrées, il y avait, du côté de l'arène, les cages des bêtes sauvages.

Le parapet (*podium*) de l'arène était jadis orné de peintures qui représentaient des scènes d'amphithéâtres, savoir des chasses (*venationes*) et des combats de gladiateurs.

On pouvait arriver à l'espace reservé aux spectateurs et qui en contenait environ 20,000, ou par le passage extérieur assez large de la partie supérieure, ou par le corridor voûté de la partie inférieure, auquel on accédait par les entrées de l'arène ou par deux entrées spéciales qui donnent sur le côté occidental. Ce couloir circulaire passe au-dessous des gradins inférieurs du second ordre, et il est entrecoupé seulement au milieu de ses côtés longs, dans le but d'obliger les spectateurs à se servir aussi de l'entrée située au S., quoique moins commode que l'autre du N.

Les siéges en pierre se partagent en trois rangs: le premier (*ima cavea*) de cinq gradins, le deuxième (*media cavea*) de douze, et le troisième (*summa cavea*) de dix-huit gradins. Les petits escaliers, auxquels on arrive par le corridor voûté, aboutissent aux gradins inférieurs du second rang ou alternativement aux gradins supérieurs du premier. Ce dernier présente au milieu de ses côtés longs une loge assez ample avec des gradins larges et peu élevés, pour y placer les siéges (*bisellia*) des magistrats. Au centre du côté oriental il y avait un emplacement qui occupe la largeur de deux gradins, et qui était destiné sans doute au personnage qui présidait au spectacle. On parvenait aux tribunes supérieures qui étaient destinées aux femmes et aux enfants, par un corridor qui avait ses issues sur des escaliers extérieurs; il s'y conserve encore quelques pierres ayant des trous pour les soutiens du *velum*.

L'emploi du *velum* qui devait garantir du soleil les spectateurs, constituait une condition indispensable pour le succès du spectacle. Les annonces des jeux des gladiateurs ne manquaient jamais de la

formule: « ..... et il y aura la banne » (*et vela erunt*). À Rome surtout, le métier de gladiateur, on le sait, avait bien ses appas pour gagner les faveurs des femmes, fussent-elles de la famille impériale; il en était de même dans la petite Pompéi, dont les jeunes filles ne rêvaient que l'amour de ces robustes gladiateurs. C'est dans l'arène de cet amphithéâtre que firent l'étalage de leur beauté et de leur vaillance le *thrax* Céladus, qu'on avait proclamé *suspirium puellarum*, et le *rétiarius* Crescens, qui se vantait d'être *puparum dominus*.

En retournant dans la partie déjà deblayée de la ville, au carrefour formé par la rencontre de la rue de l'Abondance avec la rue Stabienne, on trouve une ouverture des égouts, un réservoir pour la distribution des eaux (voir à pag. 50) et quatre gros pilastres de briques, à chacun desquels est adossée la base d'une statue. Celle qui est revêtue de marbre soutenait la statue de Marcus Holconius Rufus, l'un des deux restaurateurs du grand théâtre, et qui, d'après l'inscription qu'on y apposa, était tribun militaire, après avoir été élu cinq fois duumvir et deux fois *quinquennalis*; il était aussi prêtre d'Auguste et *patron* de la colonie. Un peu plus en haut on entre aux Thermes qu'on a appelées *Stabiens* (fig. 5, A). Le bain était le besoin le plus pressant des peuples méridionaux; mais il n'a jamais été pour aucun peuple ancien ou moderne l'objet d'une passion si vive et effrenée comme chez les Romains de l'époque de l'empire. C'est dans le but de satisfaire à un besoin si pressant qu'ils bâtirent ces édifices magnifiques, dont la splendeur de l'ornementation nous est attestée par le Laocoon et le torse de Belvédère au Vatican, par le Taureau Farnèse et la « Flore » du Musée de Naples. Dans la petite Pompéi on a découvert jusqu'à présent trois établissements thermaux à l'usage du public, trois autres plus petits qui étaient fréquentés par l'élite de la colonie, sans compter un nombre considérable de bains privés. C'est le plus vaste et le mieux conservé de tous ces édifices que nous allons décrire maintenant.

On l'avait bâti à l'époque des Samnites. Il avait été reconstruit et agrandi dans les premiers temps de la colonie, et mieux encore à

l'époque de l'empire. L'entrée *a* conduit à une palestre spacieuse *b* qui était entourée d'un portique, dont les simples colonnes de tuf avaient



5. Plan des Thermes de Stabies.

été revêtues de stuc dans les derniers temps de Pompéi. L'hermès qu'on voit dans l'aile postérieure et qui est semblable à celui qui

se trouve dans le temple d'Apollon, représente Mercure, la divinité de la palestre. Les murs de cette palestre dans le côté gauche et dans une partie du côté postérieur sont revêtus par de remarquables reliefs en stuc à couleurs, d'une architecture fantastique, dont les mieux conservés sont la figure de Jupiter et le groupe de Dédale et Icare. À gauche de la cour qui était destinée aux exercices des athlètes s'étend l'allée *c* destinée à ceux qui jouaient aux balles de pierre. Sur le même côté on voit le bassin (*d*) pour s'exercer à la nage (*natatio*) avec ses accessoires (*e* un vestiaire; *f* cabinet pour les ablutions; *g* d'une destination peu sûre). Une issue secondaire (*i*) conduit à la ruelle occidentale.

Sur le côté postérieur, qui est au N., on trouve la pièce (*h*) pour les jeux de paume, une autre pièce (*k*), dont nous ne connaissons pas la destination, les lieux d'aisance (*m*) et les bains reservés avec leur issue dans la ruelle occidentale.

Les bains pour les hommes étaient situés à droite, c'est-à-dire sur le côté oriental de la palestre.

Le local pour se déshabiller (*apodyterium*) était formé de deux pièces (*n*, *o*), dont les voûtes sont ornées par de magnifiques reliefs en stuc. Ceux de la pièce *n* sont colorés, tandis que les reliefs de la pièce *o* sont blancs. On y voit des casiers où les baigneurs déposaient leurs habits.

La pièce *n* communiquait avec les bains froids *p* (*frigidarium*), éclairés par un œil-de-boeuf. De la pièce *o* on passait aux bains tièdes *q* (*tepidarium*) qui avaient un bassin pour les baigneurs; ce qui était contraire à toute règle, parce que le tépidaire n'avait que le but de faire éviter un changement brusque de température à ceux qui passaient de l'apodytère aux bains chauds et vice-versâ. Derrière le tépidaire se trouve le bain chaud *r* (*caldarium*) avec d'un côté la cuve pour se baigner (*alveus*), et de l'autre un lavoir (*labrum*), où jaillissait l'eau tiède. Le pavé du tépidaire aussi bien que celui du *caldarium* étaient doubles de même que les murs, pour faire circuler l'air chaud.

Les bains pour les femmes, qui étaient adossés à ceux des hommes, se trouvaient sur le côté oriental de la palestre. On entrait par un

couloir (*s*) dans le vestiaire (*t*, *apodyterium*) qui avait deux issues, l'une dans la rue Stabienne, et l'autre dans la ruelle occidentale. Les murs sont pourvus de casiers pour le linge des baigneuses et dans l'angle à gauche il y a le bassin pour le bain froid. A droite on entre dans le tépidaire *u*, d'où l'on passe au *caldarium v*, dont le pavé et les parois sont doubles. Le bassin du *caldarium* présente à droite une ouverture en arc, dans laquelle on plaçait un demi-cylindre de cuivre, dont le fond était en contact avec le feu; l'eau du bassin qui entrait sans cesse dans le vide du demi-cylindre gardait une température toujours constante à cause de la chaleur égale qu'elle en recevait.

Le fourneau (*praefurnium*) est situé entre le calidaire (étuve) des hommes et celui des femmes; on y voit encore la place pour les trois grandes chaudières cylindriques, qui contenaient l'eau chaude, tiède ou froide.

En enfilant la ruelle à l'ouest des thermes, on trouve à droite la maison de Siricus n. 47 (fig. 5, B) avec un salut au gain (*salve lucru*) devant l'entrée de l'atrium, et avec un triclinium (*a*) richement orné: qu'on y remarque les figures de Neptune et d'Apollon, qui assistent à la construction des remparts de Troie, et celles d'Hercule près d'Omphale, et de Thétis près de Vulcain. Sur le mur vis-à-vis de cette maison on avait fait peindre deux grands serpents, dans le but de la protéger de toute souillure, avec l'inscription qui s'est presque entièrement effacée: *otiosis locus hic non est, discede morator* (cette place n'est pas pour les flâneurs, toi qui t'arrêtes passe outre).

En avançant, on trouve sur le côté gauche le lupanar, avec un étage supérieur qui avait une entrée dégagée, et dont le décor plus recherché montre qu'il était destiné aux visiteurs plus distingués. On voit vis-à-vis l'auberge de Sittius à l'enseigne de l'éléphant, qui ne se conserve plus (fig. 5, D).

En tournant l'angle à droite, on rencontre la boutique d'un cordonnier (*sutor*, fig. 5, E) qui probablement exerçait aussi le métier de concierge (*ostiarius*) de la maison (fig. 5, F), dont l'atrium communiquait avec la boutique. Marcus Nonius Campanus, soldat de la huitième cohorte prétorienne, écrivit son propre nom sur l'une des parois

de cette boutique. Il nous apprit par là qu'il appartenait à la centurie de Marcus Cæsius Blandus, dont on rencontre le nom deux fois dans le péristyle de la maison. On a supposé que se trouvant tous les deux



6. Plan des Thermes centraux.

à la suite de quelqu'un des empereurs de passage à Pompéi, ils avaient fini par y fixer leur demeure.

En retournant sur la rue stabienne, et en se dirigeant à gauche, du côté du N. on voit sur la droite un moulin avec son four (*pistrinum*,

fig. 6, A). Les meules étaient formées de deux pierres de lave, dont l'une avait la forme conique (*meta*) et l'autre celle de deux cônes creux opposés au sommet (*catillus*). Dans le bout de la *meta* était fiché un axe de bois, qui portait à son extrémité une pointe de fer, autour de laquelle le *catillus* pouvait tourner. Une verge de fer, percée en correspondance de cette pointe, sur la quelle elle était fixée, se repliait sur la bouche du *catillus* (comme il résulte des enchâssures sur les bords) et descendait des deux côtes en traversant les timons, qui étaient fichés dans la partie la plus étroite du *catillus*. Cette verge de fer était enfin repliée au-dessous du bord inférieur du *catillus*, qui restait ainsi suspendu. On se servait des ânes pour faire tourner les meules; le circuit y était pavé dans ce but. Mais, malheureusement, ce n'étaient pas toujours les ânes qui faisaient tourner la meule; bien souvent les esclaves s'acquittaient de ce pénible travail. Le souvenir de Plaute, qui se vit contraint dans sa jeunesse orageuse de tourner une meule pour gagner sa vie, se présente soudain à l'esprit. Le blé était versé dans la partie supérieure du *catillus*, et après avoir été réduit en farine sortait par la partie inférieure pour tomber sur la lame de plomb dont on revêtait la surface saillante de la base en maçonnerie qui soutenait la *meta*.

On rencontre à Pompéi bien des moulins. Le nombre considérable qu'on en voit, nous est expliqué en partie par l'insuffisance de leur fonctionnement, qui n'était pas au niveau des besoins de la population, et encore mieux par l'importance commerciale de cette petite ville. Le métier de boulanger (*pistor*) devait y être bien avantageux, et nous savons, en effet, que le boulanger Paquius Proculus, par suite de la fortune qu'il venait d'amasser, put atteindre à la place de duumvir de la colonie. Il ne faut pas oublier cependant, qu'il tomba dans le ridicule de renier son humble origine; ce qui nous est prouvé par le portrait qu'il se fit faire avec sa propre femme, revêtu de la toge, un rouleau de papier à la main. c'est à dire avec les marques distinctives de sa place.

Sur le même côté droit de la rue Stabienne, on voit la maison de Marcus Lucretius, décurion et flamine de Mars (fig. 6, B). On trouve

à gauche de l'entrée l'édicule des *dieux lares*, vis-à-vis de laquelle il y a le *tablinum* (pièce qui servait, dans l'origine, de salle à manger, dans les temps postérieurs de cabinet de travail). Les *alae* latérales, qui n'étaient qu'un développement de l'atrium, manquaient de portes de fermeture; elles ne formaient qu'un même ensemble avec l'atrium.

Un joli petit jardin (*viridarium*) avec une fontaine et des figures en marbre est adossé au *tablinum* (fig. 7).



7. Jardin dans la maison de M. Lucretius.

Les peintures décoratives d'architecture fantastique qu'on y remarque nous offrent un exemple caractéristique et assez bien conservé du style des derniers jours de Pompéi. Les meilleurs tableaux ont été enlevés et transportés au Musée de Naples.

L'îlot au S.-E. du carrefour, qui est formé par la rencontre de la rue Stabienne avec celle de Nola, était occupé par un vaste édifice balnéaire (thermes centraux), dont la construction n'était pas complète à l'époque de l'ensevelissement (fig. 6, C). Dans ces thermes, à côté du

caldarium il y avait une chambre circulaire à grandes niches, pour ceux qui voulaient s'assujettir aux bains secs (*laconicum* ou *assa sudatio*).

En sortant de ces thermes par l'entrée du N. qui donne sur la rue de Nola, ou bien en les laissant de côté et prenant du carrefour la route de l'E., qu'on s'introduise dans la ruelle de gauche qui aboutit aux thermes. Un cabaret (*caupona*) où l'on entrait par la 3e et 4e ouvertures à droite de la ruelle, contenait dans la pièce destinée aux habitués plusieurs amphores vinaires et trois grandes trompettes en bronze pour l'amphithéâtre. On conserve maintenant ces objets dans le Musée de Naples. Un petit tableau pompéien qui représente le cabaretier qui donne à boire à un soldat, réveille le souvenir des orgies fréquentes des légionnaires et des gladiateurs; mais c'est par l'effet des trouvailles faites dans cette *caupona* que la figure évanouissante du soldat paraît revivre. La fantaisie nous le montre en chair et en os, gladiateur robuste qui se rend au cabaret avec ses compagnons pour étouffer dans le vin les soucis de sa malheureuse existence. La grêle inexorable de *lapilli* les atteint dans cet endroit, d'où ils s'échappent à la hâte, y laissant ces trompettes énormes qui, après dix-huit siècles qui viennent de s'écouler, sont le témoignage de leur présence dans ce lieu au moment même de la catastrophe.

En avançant dans la ruelle on entre par la sixième ouverture à droite dans la belle maison qu'on a appelée *maison des noces d'argent* en souvenir des fouilles qu'on y exécuta en 1893 à la présence de la famille royale d'Italie ed de la famille impériale d'Allemagne. La maison présente un atrium tétrastyle assez ample, un péristyle en très bon état dont le portique du devant dépasse les autres en hauteur (péristyle rhodien). À droite il y a le bain privé, qui s'adosse au péristyle; et dans la cour d'à côté se trouve le bassin du frigidaire.

En revenant sur la rue de Nola, et en avançant toujours dans la direction de l'E., on rencontre, après la deuxième traverse à droite, l'ample et magnifique maison qu'on a appelée du *Centenaire* à cause des fouilles qu'on y fit en 1879 à l'occasion de la commémoration solennelle du dix-huitième centenaire de l'ensevelissement de la ville. Le propriétaire de la maison ne pouvait être que Tibère Claude Vérus, dont

le nom est gravé à la pointe sur l'une des colonnes du péristyle. D'ailleurs on rencontre ce nom plusieurs fois dans les programmes électoraux des environs. Deux atriums, dont celui de gauche, richement orné, constituait l'entrée principale, mènent dans un grand péristyle, dont seulement le portique antérieur avait une rangée supérieure. La paroi droite du péristyle attire surtout l'attention du visiteur par sa beauté et par ses encadrures jaunes, où l'on voit peints des attributs de Junon, d'Apollon et de Minerve. Dans l'aire du jardin on remarque un vivier, qui était orné autrefois d'une belle statuette en bronze (maintenant à Naples) d'un jeune satyre tenant une outre d'où s'échappait l'eau. Une jolie fontaine sert de pendant à ce vivier: elle est située dans une petite cour qu'on a couverte après les fouilles et qui s'adosse au péristyle. Cette cour est ornée de peintures, dont les supérieures représentent des vues de jardins et des scènes de chasse, et les inférieures un vivier avec ses poissons. Dans la niche de la petite fontaine on trouva aussi une statuette en marbre de Silène. Dans le laraire, qui était situé dans une petite cour secondaire avec un dégagement sur la ruelle de l'O., se trouvait une peinture (maintenant au Musée de Naples) qui représente le dieu pénate Bacchus enveloppé d'une énorme grappe de raisin, au pied d'une montagne que bien à raison on a reconnu pour le Vésuve, qui à cette époque là devait être un dispensateur bien plus généreux qu'il ne l'est de nos jours du précieux don de la vigne.

En revenant vers l'O. par la rue de Nola, au delà du carrefour de la rue de Stabies, et en s'introduisant dans la première ruelle à droite, on trouve la maison des Vettii dont l'entrée principale est située au fond sur le côté gauche.

Avant la découverte de la maison des Vettii, Pompéi ne manquait pas, sans doute, d'offrir à l'admiration du visiteur de belles et riches maisons; mais, par suite de l'application des différentes méthodes qu'on a préférées tour à tour dans les fouilles, pendant tout un siècle, les maisons précédemment déblayées se voient presque toutes dépouillées de leurs ornements artistiques, ou en mauvais état, faute des mesures qu'on n'a pu adopter pour en assurer l'intégrité et la conservation.

Il en résulte que le visiteur, malgré les efforts de son imagination, ne parvient pas a redonner à ces maisons délabrées leur ancienne physionomie artistique. Par bonheur la maison des Vettii a échappé à ce sort cruel. La voilà donc debout avec sa riche et belle décoration, ses intéressants tableaux, ses parterres fleuris où l'on écoute encore le murmure de l'eau qui jaillit des statuettes dont le beau péristyle est orné, enfin même avec une partie de son ancien ameublement. Ce spectacle est bien frappant pour l'imagination. Aucune illustration, même la plus soignée, du savant et de l'archéologue ne saurait produire sur l'esprit un effet si saisissant. Que le poète et l'artiste ne quittent pas leur rêverie, que l'un et l'autre ne s'arrêtent pas à ces indications sommaires: ce n'est pas à eux que nous allons les adresser.

Lors de la catastrophe, les deux frères Aulus Vettius Restitutus et Aulus Vettius Conviva étaient les heureux propriétaires de cette maison. C'étaient de riches marchands de la colonie, qui, par reconnaissance à la Fortune leur protectrice, avaient fait peindre sur la paroi droite de l'atrium un sacrifice que de petits amours font à cette Déesse.

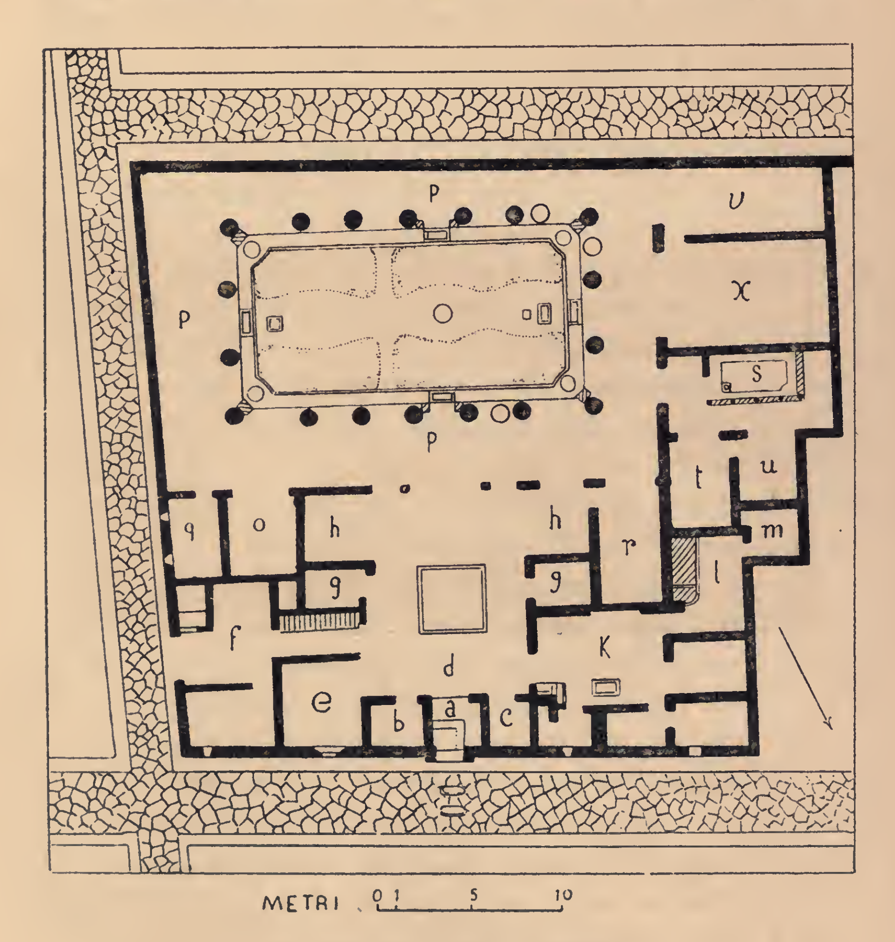
L'allée (*fauces*, fig. 8 *a*) est précédée d'un petit vestibule (*vestibulum*), sur la paroi gauche duquel un flâneur traça le nom d'une femme du voisinage aux mœurs légères. On voit sur le mur à droite de l'allée une image de Priape assez caractéristique dans son obscénité, qui tient lieu dans cet endroit du *phallus* qu'on mettait dans les maisons et les boutiques de Pompéi pour éloigner le mauvais œil.

L'atrium *d* a de belles peintures; on y remarque des scènes de petits amours sur la frise noire qui borde le lambris, tandis que celui-ci est orné de figures monochromes d'enfants. A droite et à gauche de l'atrium, on voit à leurs places des coffres-forts de fer et de bronze, qui sont encore conservés en partie.

À droite de l'entrée il y a la loge *c* du portier (*servus atriensis*) qui sert de pendant à la petite chambre *b* qu'on voit sur le côté opposé, et dont la destination devait aussi être en rapport avec le ménage. Les peintures de cette chambre sont dépourvues de mérite (à gauche Ariane abandonnée, à droite Héro et Léandre et en haut un vivier avec des poissons).

Par le côté gauche de l'atrium on entre au triclinium *e* qui est orné de peintures décoratives riches et bien distribuées.

Sur la paroi de l'entrée on voit le tableau de Cyparisse, que les dieux métamorphosèrent en cyprès pour mettre un terme à sa dou-



8. Plan de la maison des Vettii.

leur, causée par la perte du cerf chéri, qu'il avait tué par méprise. Sur la paroi de vis-à-vis on remarque la peinture qui représente la lutte de l'Amour avec Pan en présence de Bacchus et d'Ariane; c'était là un des sujets préférés de la poésie et de l'art à l'époque hellénistique. Dans la partie supérieure de la même paroi, Léda avec

le cygne; dans la paroi de droite Jupiter sur son trône. À côté du triclinium, un passage (où l'on trouve un petit escalier par lequel on montait à l'étage supérieur) conduit à la pièce rustique *f*. À gauche de celle-ci l'étable, à droite les lieux d'aisance, et vis-à-vis une issue secondaire (*posticum*) donnant dans la ruelle méridionale. Dans l'atrium, les deux *alae hh* suivent les deux *cubiculi gg*. On admire dans la paroi de fond de l'*ala* gauche la peinture d'un combat de coqs (v. fig. 9). Par une ouverture du côté droit de l'atrium on passe dans la petite



9. Peinture qui représente un combat de coqs.

cour (*k*) autour de laquelle sont situées les pièces destinées au ménage. On y remarque un petit *impluvium*, un escalier étroit pour monter à l'étage supérieur, et le laraire (v. fig. 10) avec la figure du génie du maître (*genius familiaris*) entre deux lares, au dessous desquels on voit le serpent agathodémon s'approchant de l'autel pour en dévorer les offrandes. De la petite cour on passe dans la cuisine *l* (*culina*) avec son foyer, sur lequel sont encore placés le gril de fer et la chaudière de bronze. Par la cuisine on entre dans un cabinet latéral *m*, qui conserve des peintures obscènes et une statuette en marbre de Priape, dont la destination d'origine devait être dans le péristyle. C'est précisément le péristyle *p* (v. fig. 11) qui réveille dans le visiteur une

impression bien profonde par sa même présence dans cette maison dont, malgré les dix-huit siècles qui se sont écoulés, on croirait que les propriétaires, sortis pour leurs affaires, vont rentrer tout à l'heure.



10. Lararium.

Tout autour sont adossées des statuettes d'où l'eau jaillit en retombant dans des bassins de marbre.

Deux jolis jets d'eau s'élancent du milieu du jardin, dont on admire l'ancien parterre, qui, à part sa végétation actuelle, est ravivé encore davantage par celle qu'on voit peinte sur le lambris du portique ou sur les peintures de Pompéi, et qu'on à tâché de reproduire.

Dans l'aile antérieure ou orientale du portique sont les entrées de deux jolies piéces destinées à recevoir les visiteurs (*œci*) et richement ornées. Dans l'une (*o*) on remarque trois beaux tableaux. Sur la paroi gauche Hercule étouffant les serpents ; sur celle de vis-à-vis Penthée déchiré par les Bacchantes ; à droite le supplice de Dircé, sans doute d'après le célèbre groupe en marbre qu'on connaît sous le



11. Péristyle de la maison des Vettii.

nom de Taureau Farnèse (v. fig. 12). À côté de ce salon est situèe une petite pièce rustique, peut-être une dépense *q* (*apotheca*).

L'autre *œcus* (*r*) est orné, comme le précédent, de trois peintures, dont celle à gauche représente Dédale, le mécanicien mytique qui montre à Pasiphaé la vache de bois; la deuxième sur la paroi du front fait voir Ixion que Vulcain, à la présence de Junon, vient de clouer sur la roue, où il devra tourner dans l'éther (fig. 13); la troisième peinture enfin, qui est à droite, représente Bacchus rencontrant à

Naxos Ariane endormie. Au dessous de ces peintures il y a des arabesques, dont les entrelacements sont gracieux et nouveaux à la fois.

Sur le côté gauche du peristyle se développe un petit appartement ayant un petit jardin (*s*), un porche qu'on a rebâti sur les traces de



12. Peinture qui représente le châtiment de Dircé.

l'ancien portique, un triclinium (*t*) et une chambre à coucher (*cubiculum*, *u*). Dans le triclinium on voit deux tableaux, dont celui du front présente Ulysse reconnaissant Achille parmi les filles de Lycomède, et celui de droite Hercule surprenant Augé à l'instant qu'elle lave le péplum de Minerve.

Mais rien ne surpasse en beauté le salon *x* qui a son entrée sous le portique septentrional. Les anciens propriétaires de la maison étaient sans doute du même avis. En effet les deux *puttini* qu'on voit dans l'entre-colonnement de vis-à-vis, et qui s'acquittent de la tâche de jets d'eau, ne sont pas en marbre à l'instar de toutes les autres statuettes de la même destination, mais sont d'une matière plus noble,



13. Peinture qui représente le châtiment d'Ixion.

le bronze. Leurs yeux sont d'argent. Il est assez vraisemblable que l'on dinât dans cette pièce dans les jours solennels. Celle d'à côté *v*, avec laquelle elle communique, et qui pouvait servir d'office, renforce cette hypothèse. Par malheur la décoration du salon n'est pas entièrement conservée; mais ses restes sont suffisants pour attirer l'admiration de tous ceux qui ont du goût pour les beaux-arts. Sur la frise noire qui surmonte le lambris on aperçoit de très-jolies peintures qui représentent de petits amours se livrant aux différentes tâches de la vie réelle. On commence, à droite, par de petits amours qui s'exercent

au tir; s'ensuivent des amours fleuristes et des amours médecins. Ce dernier tableau présente à droite la presse pour les huiles médicinales, au milieu le comptoir avec le trébuchet et la liste des médicaments, ensuite une armoire remplie de vases et de flacons, qui contient aussi une petite idole d'Apollon médecin ; à gauche on remarque une Psyché malade, à qui un petit amour présente la potion (v. fig. 14). On admire encore dans ce salon de petits amours se livrant à la course avec leurs biges; des amours s'occupant dans la métallurgie, des amour foulonniers, des amours célébrant les fêtes dites



14. Amours médecins (peinture).

vestalia, des amours vendangeurs, d'autres qui s'acquittent d'une pompe bachique, et d'autres enfin qui débitent le vin. Dans les petits tableaux au fond noir, qui sont quelque peu au-dessous, par corrélation des candélabres qui coupent les grandes encadrures de cinabre, on aperçoit de charmantes Psychés, dont l'attitude est variée, mais s'occupant toutes à cueillir des fleurs. Les petits tableaux au centre des parois longues présentent trois sujets tirés de la mythologie. Sur la paroi droite on voit Agamemnon entrant dans le temple d'Artémis (Diane), pour y tuer la biche sacrée, et Apollon vainqueur du serpent Python. La paroi gauche présente au visiteur la scène d'Oreste et Pylade en Tauride devant le roi Thoas et Iphigénie. Le lambris des côtés longs est orné avec des figures d'Amazones et de femmes por-

tant les ustensiles pour le sacrifice. Sur le côté du fond on aperçoit une jolie Bacchante et un satyre qui fait le geste de l'*ἀποσκοπεύειν*. Les grandes encadrures de cinabre sont ornées dans leur milieu de groupes de figures ailées. Sur la paroi gauche on remarque les figures de Poséidon (Neptune), et d'une femme; sur celle de vis-à-vis les figures d'Apollon et de Daphné, un satyre et une bacchante; tandis que sur la paroi droite ressortent celles de Persée et d'Andromède, et sur le mur à droite de l'entrée on voit Hermaphrodite et Silène.

Les beaux candélabres peints sur les piliers noirs mitoyens ne sauraient échapper à l'admiration du visiteur. Ses yeux seront frappés sans doute, à la vue des ornements superbes qui surmontent les encadrures rouges et des belles figures ornant l'architecture de la partie supérieure des parois.

La table à trois pieds est dressée; les convives couronnés de fleurs s'étendent (*discumbunt*) sur les lits, et le souper commence par une *lauta gustatio*, qu'ils arrosent de bon vin (*Falerno etiam vino inundatur*). Un jeune esclave (*puer*) apporte les mets, dont quelques uns sont contenus dans des plats d'argent (*lances argenteae*) placés sur une table dorée, qu'une statue de bronze soutient des deux mains. Tandis que l'appétit s'aiguise par la saveur des mets, les mélodies des joueurs de flûte apportent leur charme, et les yeux suivent les cadences voluptueuses d'une jolie danseuse. Nous tirons cette belle scène d'une peinture pompéienne, et l'imagination du visiteur peut bien l'évoquer dans ce beau triclinium. Qu'il pense donc aux tapis magnifiques qui en couvraient le pavé, à l'air embaumé par les fleurs du parterre qu'on y respirait au soir, à la lueur de ces candélabres finément ciselés . . . . L'aube reparaît et le silence règne dans la maison, où l'on entend seulement le faible murmure de l'eau des fontaines du péristyle.

En avançant dans la ruelle, du côté du N. on trouve une petite maison (n°. 9), dont l'atrium est tétrastyle. Son *compluvium* à été reconstruit sur les débris antiques. Près des la maison des Vettii, à l'angle N.-E. de l'île XIII on trouve un système de tuyaux (*fistulae*) de plomb, qui par son importance technique mérite l'attention du visi-

teur. L'eau qui arrivait à Pompéi provenait d'un point élevé, sans doute des montagnes qui l'entourent à l'E. Ce n'était vraisemblablement qu'une branche de l'aqueduc qui conduisant l'eau à Naples, Pouzzoles, Baies, Misène, dont la source devait être la même que celle de l'eau de Serino qu'on boit à présent à Naples. C'est pour distribuer l'eau dans la ville qu'on avait élevé ces piliers remarquables par leur hauteur qu'on y rencontre bien souvent. L'un de ces piliers était adossé précisément à l'angle de l'îlot dont nous nous occupons. Les réservoirs pour la distribution étaient situés sur ces piliers. L'eau y était poussée par la force de sa pression, qui devait être considérable, et en sortait de nouveau par des tuyaux de plomb, qui la distribuaient aux fontaines publiques et aux maisons privées.

En retournant dans la rue de Nola (qui dans ce point est désignée aussi par le nom de rue de la Fortune, à cause de sa proximité au temple de cette divinité) dans la direction de l'O. on rencontre sur la droite la maison dite du Faune, qui jouit d'une véritable célebrité parmi les archéologues, ainsi nommée à cause de la fameuse statuette en bronze d'un satyre dansant (maintenant au Musée de Naples), qu'on y trouva tout près de l'*impluvium* de l'atrium principal. Cette maison est connue encore sous le nom de Maison de la grande mosaïque, à cause de la découverte de la précieuse mosaïque représentant la bataille d'Alexandre (au Musée de Naples). Cette mosaïque ornait le pavé du salon (*oecus*) aux colonnes rouges, adossé au premier péristyle. Nous voyons ici un exemple typique d'une grande et magnifique maison de l'époque antérieure à la colonisation romaine. Ses ornements appartiennent à l'ancien style. Le salut *have* qu'on lit sur le trottoir devant la porte n'est pas uniquement une politesse, mais encore plus une invitation à l'hospitalité. Deux atriums précèdent le péristyle, d'où l'on passe à un autre péristyle plus ample. Les deux atriums ont le même arrangement que nous avons remarqué dans la maison du Centenaire. Les stucs de cette maison rivalisent par leur beauté avec le marbre. Le pavé du premier péristyle est encore remarquable malgré les atteintes du temps.

Le temple de la Fortune (*aedes Fortunae Augustae*) s'élève sur le côté gauche du carrefour formé par la rencontre de la rue de Nola avec la rue dite de Mercure. Le culte de cette divinité avait été introduit à Pompéi l'an 3 après J.-C.

Le collége des *ministri*, à qui était confié le soin du culte, plaçait, tous les ans, par disposition des duumvirs et des édiles, une statuette (*signum*) dans le temple. Il est probable qu'à cette époque, ou peu avant, on fit la dédicace du temple que Marcus Tullius, trois fois duumvir, quinquennal, augure et tribun militaire par suffrage populaire, avait fait bâtir sur un sol de sa propriété, à ses frais. Le tremblement de terre de l'année 63 l'ayant endommagé, on l'avait rebâti.

On monte au *pronaos* par un escalier au pied duquel il y a une plate-forme où s'élève l'autel. Cette plate-forme avait une grille, qu'on pourrait ouvrir des deux côtés de l'autel. Le *pronaos* a sur son front quatre colonnes corinthiennes et trois de chaque côté, y compris celles des angles. Une édicule est adossée à la partie postérieure de la *cella*, qui était autrefois revêtue de marbre: on y lit sur l'architrave l'inscription qui fait mention du fondateur. Le murs des côtés ont chacun deux niches pour statues, dont on n'a retrouvé que deux.

Un arc de triomphe, qui servait aussi de réservoir, s'élève à droite du carrefour. Cet arc soutenait une statue équestre de bronze, dont on a réunis les fragments, et qui représente Caligula (au Musée de Naples). En avançant dans la rue de Nola ou de la Fortune on trouve à gauche le troisième établissement de bains publics de Pompéi. La construction en date du commencement de la colonisation romaine, c'est-à-dire, du temps de Sylla. Le duumvir Lucius Cæsius, et les édiles Gaius Occius et Lucius Nirémius les avaient fait bâtir avec l'argent du trésor public. On y remarque le même arrangement des Thermes Stabiens. Il y a dans le tépidaire un grand brasier de bronze, que Marcus Nigidius Vaccula y avait fait placer avec les siéges. La vache qui orne le brasier, et les pieds des siéges font allusion à son nom. Le lavoir (*labrum*) fut placé dans le calidaire entre les années 3-4 après J.-C. Il avait coûté 5250 sexterces (1425 francs environ).

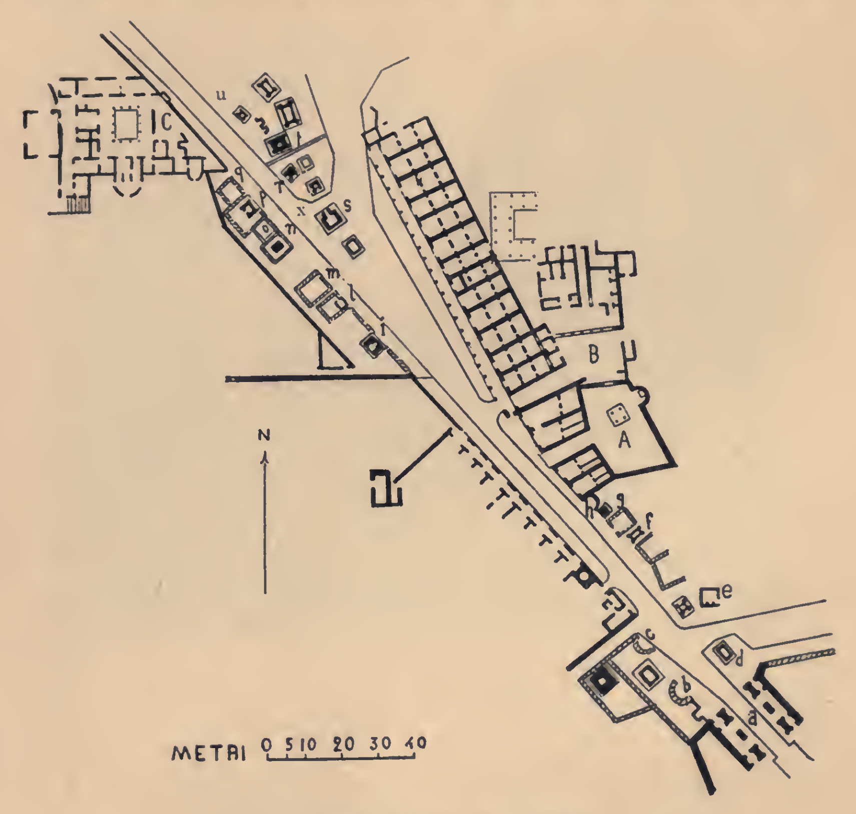
Vis-à-vis de ces Thermes, sur la rue de la Fortune, on trouve la maison dite du poète tragique (la maison de Glaucus dans le roman de Bulwer). On y découvrit de remarquables peintures et de précieuses mosaïques, qu'on peut admirer dans le Musée de Naples. Parmi les peintures on ne saurait oublier le tableau si renommé du sacrifice d'Iphigénie, qu'aucun autre ne dépasse par la force des couleurs. La mosaïque d'une grande finesse, qui représente une épreuve théâtrale (au Musée de Naples), fut trouvée dans cette maison: d'où sa dénomination si arbitraire.

Il y avait aussi dans le pavé de l'entrée la mosaïque du chien avec les mots *cave canem* (prends garde au chien), maintenant au Musée de Naples.

En avançant dans la rue, on rencontre à droite une seconde traverse. Qu'on s'y introduise, et qu'on passe ensuite dans la rue à gauche du chemin consulaire. Dès qu'on vient de dépasser la ruelle à droite on trouve l'entrée de la maison dite de Salluste, qui est bien connue à cause de la grande peinture de Diane et d'Actéon ornant le petit péristyle qui communique avec l'atrium. C'est une belle maison de l'époque samnitique, qui par le bon état de ses ornements sur l'ancien style peut bien rivaliser avec la maison du Faune. En avançant toujours dans le chemin consulaire, par le même côté gauche, on passe devant un établissement public, dont la destination n'est pas certaine. Dans sa proximité se trouve la maison dite du chirurgien, le seul exemple qui soit parvenu jusqu'à nous d'une maison bâtie dans les premiers temps de Pompéi. L'un des traits caractéristiques des bâtiments d'une telle époque, c'était l'emploi de la pierre calcaire (*pietra di Sarno*).

La chemin aboutit à la porte d'Herculanum (fig. 15, *a*). Arrêtons-nous un peu pour l'examiner avec les remparts du côté droit. Il est vraisemblable que l'ancienne dénomination de cette porte ait été celle de *porta Saliniensis* (*veru sarinu* dans les inscriptions osques). C'était par cette porte que se rendaient à Pompéi les *Salinienses*, c'est-à-dire les habitants d'un village (*pagùs* ou *vicus*), qui existait près des salines. C'etait la plus moderne et la plus belle des portes de la ville. On

l'avait construite, sans doute, avant l'époque impériale, sur l'emplacement d'une ancienne porte. Elle avait dans le milieu une entrée pour les chars, et des deux côtés des passages secondaires pour les piétons. Tandis que les passages latéraux étaient entièrement couverts, il n'en était pas de même pour celui du centre destiné aux chars. La voûte n'en couvrait que la partie antérieure et la postérieure; celle du milieu,



15. Plan de la voie des tombeaux.

qui communiquait par deux ouvertures à arc avec les passages latéraux restait à découvert.

À droite de la porte on monte aux remparts. Les murailles sont bien conservées de tous côtés, sauf du côté occidental. où dans les derniers temps de Pompéi on en avait démoli une partie pour bâtir des maisons sur leur emplacement. Les murailles ont l'épaisseur d'environ

6 mètres, et sont formées d'une paroi extérieure et d'une paroi intérieure qui renferment .le terre-plein (*agger*) dans le milieu. Les deux parois avaient été construites d'abord en blocs de tuf et de pierre calcaire. On remarque cependant dans la paroi extérieure des parties plus modernes où l'on avait remplacé par de petites pierres de lave ces anciens blocs de tuf. Et puisque la construction des tours est analogue à celle des parties rebâties des murailles, on ne saurait reconnaître dans les parties reconstruites la réparation des brèches du siége de Sylla. Les inscriptions nous prouvent à l'évidence que les tours existaient déjà dans l'époque antérieure à la colonisation romaine.

Il faut croire plutôt que les habitants de Pompéi, aux premiers indices de la guerre sociale, aient pensé de réparer les remparts de la ville, qu'ils avaient démolis en plusieurs endroits de la partie extérieure, pendant la longue paix qui s'ensuivit à la seconde guerre punique. En réparant ces remparts, ils les flanquèrent de tours. On devait en compter quatorze dans le périmètre qui s'étend de la porte d'Herculanum à la porte de la marine; mais aujourd'hui il n'en reste que dix. Au N. et a l'E. elles sont plus rapprochées l'une de l'autre, parce que de ces côtés la ville n'est pas assez protégée par la nature des lieux. Il est donc bien probable que ce fût de ce côté-ci que Sylla ait attaqué Pompéi.

Dans la troisième tour à partir de la porte d'Herculanum les mots *L*(*ucius*) *Sul*(*l*)*a* qu'on voit gravés sur la meurtrière à droite de l'escalier, désignent le nom du général ennemi. Le souvenir du capitaine romain se présente ici soudain à l'esprit du visiteur, et lui laisse entrevoir presque à son insu les épisodes du siége de l'année 89 avant J.-C.

Un terre-plein en escarpe soutient les remparts du côté de la place. Aux tours, qui restaient en partie engagées dans le terre-plein, on accédait par une rampe assez douce. Le terre-plein en escarpe était remplacé par des marches de pierre en proximité des portes de la ville.

En sortant de la porte d'Herculanum on se trouve dans la voie des tombeaux (fig. 16). Les routes extérieures des anciennes villes, au delà des murs d'enceinte, étaient bordées presque toutes de siéges maçonnés, de villas et de tombeaux. La présence des tombeaux parmi les vivants

nous explique avec clarté la conception euphémique de la mort dans l'antiquité. On pensait sans doute que les trépassés continuaient à jouir de l'existence même après leur mort. Cette voie donc était bordée de tombeaux, de villas et de siéges à l'usage du public.

En commençant par la gauche, tout près de la porte, on aperçoit le tombeau de l'augustal M. Cerrinius Restitutus, immédiatément suivi



16. Vue de la voie des tombeaux.

par le siége semi-circulaire (*schola*) appartenant au tombeau d'Aulus Veius (fig. 15, *b*) duumvir, quinquennal et tribun militaire par suffrage populaire. Il est enterré derrière le siége et la base qu'on voit avec l'inscription soutenait sa statue.

On passe au tombeau de Marcus Porcius, l'un des deux fondateurs du théâtre couvert et de l'amphithéâtre ou peut-être quelqu'un de ses parents. Ce tombeau a la forme d'un grand autel.

Un siége semi-circulaire, se présente immédiatement aux yeux. Il appartenait à la prêtresse Mamia (fig. 15, *c*) qui y fut enterrée. Un

monument sépulcral avec des niches pour les urnes cinéraires est adossé a ce siége; il appartenait probablement à la famille distinguée des Istacidii.

A côté de l'hémicycle de Mamia, il y a l'issue (maintenant murée) d'une rue, sur la gauche de laquelle on lit l'inscription (en copie) qui nous apprend que le tribun militaire Titus Suédius Clément, par ordre de Vespasien, avait restitué à la colonie de Pompéi les terrains de la commune, usurpés par les particuliers.

En rebroussant chemin, on rencontre sur le côté droit de la voie, à partir de la porte, un grand monument sépulcral en forme d'autel, dépourvu de toute inscription (fig. 15, *d*) et à une petite distance le tombeau (fig. 15, *e*) que Fabie Sabine fit élever à son époux, l'édile M. Térence Félix Major. En laissant de côté quelques tombeaux sans nom et sans importance, nous nous arrêterons devant le tombeau aux guirlandes (fig. 15, *f*) qu'on désigna ainsi en vue des ornements du côté droit.

On passe ensuite au tombeau du verre bleu (*g*) dans lequel on trouva la belle urne de verre bleu dont les bossages blancs représentent des amours vendangeurs (maintenant au Musée de Naples). On remarque ensuite la niche demi-circulaire (*h*), dont le propriétaire était encore en vie à l'epoque de la catastrophe; voilà pourquoi il n'y a aucune inscription sur la dalle de marbre du fronton. En proximité il y a deux villas (fig. 15, A et B) dont la première était ornée des colonnes en mosaïque qu'on conserve dans le Musée de Naples.

Sur le côté gauche de la voie il y avait la prétendue villa de Cicéron, qui suivant le mauvais système des anciennes fouilles fut remblayée. On remarque ensuite un tombeau dans la forme habituelle d'autel (*i*), qui est suivi du sépulcre d'Umbricius Scaurus (*l*), orné dans le côté antérieur de bas-reliefs de stuc qui représentent des combats de gladiateurs, en souvenir, sans doute, d'un spectacle que ce personnage avait donné au peuple.

On trouve, successivement, un tombeau rond (*m*) avec son *columbarium;* le sépulcre de l'augustal Gaius Calventius Quietus (*n*), à qui le conseil municipal avait accordé l'honneur du *bisellium*, c'est-à-dire le droit de s'asseoir au théâtre sur un siége semblable à celui des décu-

rions; le monument sépulcral du *paganus* Numerius Istacidius Helenus et de sa famille (*o*) et enfin le tombeau que Nævoléia Tyché (*p*) avait fait élever pour soi-même, pour Gaius Munatius Faustus *paganus* du faubourg *Augustus Felix*, et pour les affranchis de tous les deux. Sur le devant de ce dernier monument on voit le buste de Nævoléia, qui surmonte la représentation du sacrifice funèbre. Sur le côté gauche est sculpté le *bisellium*, en souvenir de l'honneur qui avait été décerné à Munatius Faustus, tandis que sur le côté droit on voit un navire qui s'approche du port, pour symboliser le cours de la vie humaine. Le triclinium funèbre (*q*) de Cnæus Vibrius Saturninus ferme la série des tombeaux sur ce côté de la voie.

Nous voilà maintenant devant la villa si vantée de Diomède (fig. 15,C).

En conformité du précepte que Vitruve a donné pour les maisons de campagne, celle-ci manque tout-à-fait d'atrium. Son entrée, par conséquent, conduit directement au péristyle.

Cette villa, qu'on avait bâtie sur le penchant escarpé du côté O. de la colline, se composait de trois étages, en échelons.

Les pièces pour habitation et pour le ménage sont situées autour du péristyle, dans une large galerie en couloir qui est adossée à ce dernier et où l'on entre du *tablinum*, et enfin autour du grand jardin de l'étage inférieur. Au-dessous de celui-ci, une cave s'étend sous les trois côtés du portique du jardin. On y trouva un grand nombre d'amphores vinaires et les squelettes de dix-huit personnes adultes et de deux enfants, qui s'y étaient réfugiés. On ne saurait trouver hasardée l'hypothèse qui fait du propriétaire de la maison un négociant en gros de vins, chez lequel venaient se fournir les marchands en détail de la ville.

Sur le côté opposé de la voie, au pied d'une petite élévation où la route se partage en deux branches, on aperçoit le beau sépulcre en travertin (fig. 15, *r*) qu'Alleia Decimilla, prêtresse de Cérès, avait fait construire pour son époux Marcus Alleius Luccius Libella, duumvir et quinquennal, et pour son fils, qui occupait la charge de décurion.

Un peu plus avant est situé le tombeau fermé par une porte de marbre (*s*) qui contenait une urne cinéraire en albâtre, et différentes urnes en verre, en terre-cuite et en marbre.

Parmi les tombeaux qui sont situés sur la petite élévation dont nous venons de parler, il ne faut pas oublier le monument de Lucius Céius Labéon (*t*) deux fois duumvir et quinquennal, celui de Marcus Arrius Diomède (*u*), et le tombeau d'Arria, dont le précédent était un affranchi. Ce dernier avait occupé la charge de *magister pagi Augusti Felicis suburbani*; les faisceaux qu'on voit sur le côté antérieur du sépulcre rapppellent cette circonstance. C'est sans aucune raison qu'on supposa que ce Diomède était le propriétaire de la villa de vis-à-vis.

Près du sépulcre des deux Libella et du monument à la porte de marbre, on remarque trois constructions sépulcrales inachevées, dans l'une desquelles (*x*) on a prétendu de reconnaître un *ustrinum* (lieu pour la crémation des cadavres).

Dans la branche de la voie qui se dirige du côté droit et passe derrière ces tombeaux on a découvert une partie d'une nécropole de l'époque antérieure à la domination romaine. Ses tombeaux, formés de grandes dalles calcaires, renfermaient des squelettes qu'on n'avait pas brûlés, et des vases peints du IIIe ou du IIe siècle avant J.-C.

Le visiteur, rentrant dans la ville par la même porte d'Herculanum, n'aura qu'à enfiler la première ruelle à gauche, après un carrefour, et il se trouvera tout de suite dans la rue de Mercure. De magnifiques maisons s'élèvent des deux côtés de cette rue, où demeuraient sans doute les familles les plus distinguées de Pompéi.

En se dirigeant du côté des remparts, il ne faut pas négliger d'entrer, à gauche, dans la maison d'Adonis, si renommée pour la grande peinture qui représente Adonis blessé et expirant entre les bras de Vénus, et dans les maisons de Castor et Pollux, du Centaure et de Méléagre, qui sont à droite.

Le cabaret qu'on aperçoit dans l'angle S.-E. du carrefour est très intéressant pour les peintures de genre de son arrière-boutique.

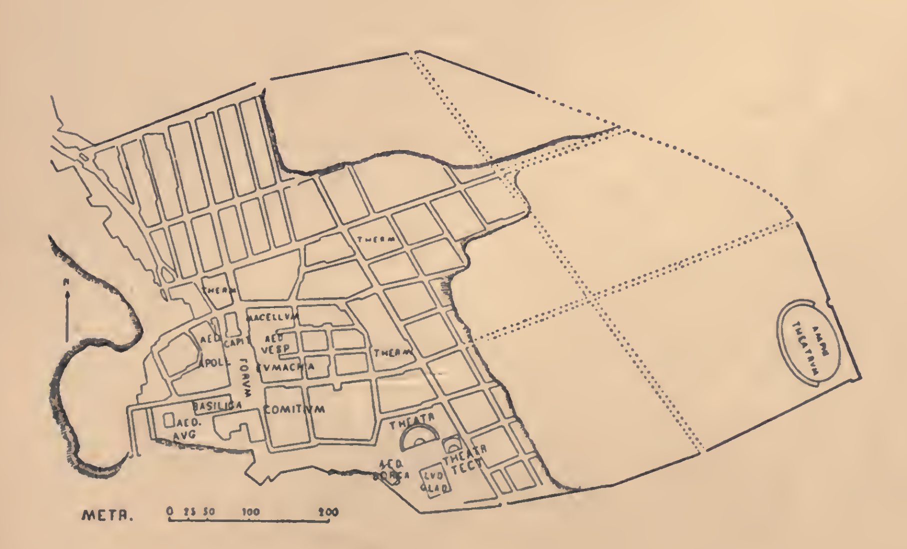
Dans la direction du Forum on rencontre, à droite, deux maisons avec une fontaine en mosaïque dans le jardin.

Le visiteur voudra bien se donner la peine d'admirer dans la boutique angulaire du côté gauche une élegante gouttière en terre-cuite, qui décorait le *compluvium* d'une maison antique.

Pour terminer cette visite pressée de Pompéi par des impressions analogues à celles qu'elle produit sur notre esprit dès qu'on entre dans la ville, nous nous arrêterons un istant dans la collection De Prisco. On y trouve une partie des objets, qu'on a découverts, il n'y a pas longtemps, en déblayant une ancienne villa romaine près de Boscoreale.

On conserve dans la première salle un petit moulin restauré, et un autre engin (pareillement restauré) par lequel on écrasait les olives avant de les assujettir au pressoir. La deuxième salle renferme le moule en plâtre d'une armoire, dont les charnières en os n'ont pas quitté leur place. Les moules des corps humains nous prouvent à l'évidence les vains efforts de ces malheureux pour se soustraire aux exhalaisons asphyxiantes du volcan. C'est dans ce but qu'ils essayaient de se couvrir le visage.

On aperçoit enfin dans la troisième pièce un calidaire qu'on a reconstruit, tel qu'on le retrouva dans le bain de la villa.



APPENDICE

I.

Précis historique.

Pompéi existait déjà six siècles avant J.-C. Les Osques, population italique dont le dialecte différait peu de la langue latine, s'y établirent les premiers. Les Samnites (environ 420 ans avant J.-C.) descendant de leurs montagnes dans la plaine, s'emparèrent de la ville, qu'il faut considérer comme une ville osco-samnitique, jusqu'à l'époque où elle devint tout-à-fait romaine. La période de l'autonomie de Pompéi est la plus belle de son histoire, et nous prouve que ses habitants possédaient déjà un degré de civilisation que les Romains de l'époque n'avaient peut-être pas atteint. Nous connaissons fort peu de détails sur la constitution politique des Pompéiens. Leur gouvernement se composait d'un conseil (*kombenniom*), d'un magistrat suprême (*medix tovtiks*), de deux questeurs (*kvaisstur*), et de deux édiles. Lors de la guerre sociale (90-88 avant J.-C.) Pompéi faisait partie de la confédération italique. Sylla vint l'assiéger l'an 89 avant J.-C., et neuf ans après (80 avant J.-C.) on y envoya une colonie militaire qui la rendit tout-à-fait romaine. A dater de cet évènement on l'appela *Colonia Cornelia Veneria Pompeii.* On associa ainsi l'hommage dû au dictateur Cornelius Sylla au culte de Vénus, la divinité protectrice de la ville. Les citoyens qu'on avait chassés de la ville, pour faire place aux vétérans de Sylla, s'établirent vraisemblablement dans un faubourg au N. de Pompéi, près de la porte d'Herculanum. Ce faubourg reçut d'abord le nom de *pagus Felix suburbanus.* Sous Néron, à la suite d'une rixe sanglante qui eut lieu entre les Pompéiens et les habitants de Nucéria (voir pag. 29), la ville de Pompéi fut privée des spectacles de gladiateurs pour dix ans. Mais peu après, peut-être l'an 63 de notre ère. elle obtint le privilége de pouvoir s'appeler *Colonia Neroniana*; privilége qu'elle avait réclamé presque en dédommagement de la rigueur qu'elle avait éprouvée. Cependant la joie des Pompéiens fut bientôt troublée par le terrible tremblement de terre qui eut lieu la même année. L'empereur citharède faisait sa tournée artistique: il chantait au théâtre de Naples, et il avait demandé aux spectateurs la permission

de se restaurer avant de chanter en grec, lorsque le tremblement survint. Les dévots pompéiens ne manquèrent pas de faire des *supplicationes* et d'autres prières *pro salute Ner*[*onis*] *in terr*[*ae motu*].

La constitution politique des colonies fut appliquée à Pompéi, dès qu'elle devint romaine. Nous y trouvons par conséquent les mêmes magistrats des colonies romaines: 1. *Ordo decurionum* (conseil municipal); 2. *Duoviri iure dicundo* (magistrats qui rendaient la justice); 3. *Aediles* (magistrats qui veillaient à l'entretien des édifices et des rues). Parfois on désignait par le mot de *quattuorviri* le collége des duumvirs et des édiles. 5. *Duoviri quinquennales* (les duumvirs de la cinquième année, pendant laquelle ils devaient faire, comme à Rome, le recensement des citoyens). 5. *Praefecti iure dicundo* (magistrats extraordinaires qui remplaçaient les duumvirs, dans les cas de nullité d'élection ou de vacance).

Voici les dignités du sacerdoce dont nous trouvons les témoignages dans les inscriptions de Pompéi. 1. *Sacerdotes Cereris et Veneris* (Prêtresses de Cérès et de Vénus). 2. *Flamen, sacerdos Augusti* (Prêtre d'Auguste). 3. *Augustales* (les augustales; un collége d'affranchis qui s'étaient voués au culte d'Auguste). 4. *Ministri Mercurii Maiae, postea Augusti* (Ministres de Mercure et de Maïa, dans la suite uniquement d'Auguste, collége d'esclaves et d'affranchis). 5. *Ministri Fortunae Augustae* (ministres de la Fortune Auguste, collége d'esclaves et d'affranchis dont la formation datait de l'an 3 de notre ère). 6. *Magistri, ministri, pagani* (ministres destinés au culte de l'empereur dans le fauborg *Augustus Felix*.

Pompéi en devenant romaine ne perdit pas sa grande importance commerciale. Elle était située à la distance d'un kilomètre de la côte, mais le rivage avançant sur la mer, le refoulement de celle-ci a augmenté encore cette distance. Ses édifices s'élevaient sur un coteau formé par des laves préhistoriques, dont la pente arrivait jusqu'au Sarno, où elle se confondait avec la plaine. Cette ville était par conséquent l'entrepôt naturel des villes italiques de terre ferme, telles que Nola, Nucéria, Acerra. Un petit faubourg s'était formé dans les derniers temps sur la Sarno; c'est là que les malheureux fugitifs cherchèrent vainement un refuge lors de la catastrophe.

La côte riante qui s'étend depuis le cap Misène jusqu'aux replis du promontoire Athénée (*punta della Campanella*) était le séjour préféré des riches romains, qui y avaient construit de somptueuses villas. La beauté du ciel et les attraits de l'art grec, dont ces lieux enchanteurs étaient parsemés, leur offraient une paisible retraite pour se reposer des agitations de la vie publique. Pompéi eut sa part de ces avantages. Sa situation pittoresque, et sa douce température y attirèrent la présence d'illustres personnages, tels que Cicéron et l'empereur Claude.

La ville, à l'époque de l'empire, comptait environ 20,000 habitants.

*
* *

C'était le 24 août de l'an 79 après J.-C., et notre beau soleil s'élevait pour éclairer les paisibles villes de la Campanie qui étaient situées sur la côte du délicieux sein de Stabies. Par un pressentiment vague de n'avoir plus à revoir ce beau soleil, Pline l'ancien, ce jour-là avait dormi à Misène en plein air, s'exposant à ses caresses de feu. Tout-à-coup, une heure après midi, un nuage épais

sortant du sommet du Vésuve en forme de pin, enveloppa la campagne et la mer. Une pluie incessante de cendres, de *lapilli* et de scories tombait de la terrible nuée. Le sol s'ébranlait, la mer devenait terne et agitée et la foudre sillonait le ciel. Un déluge inattendu de matières volcaniques ravagea une étendue assez vaste, de la paisible Campanie, qui fut ensevelie sans remède. Un nombre considérable de ses habitants et presque tous les animaux domestiques y trouvèrent la mort. Nous ne saurions nous passer de représenter à nos lecteurs une comparaison frappante du poète Leopardi à propos du drame du Vésuve. Une petite pomme, dit-il qui, se détachant de sa branche, allât tomber sur une fourmilière, l'écraiserait sans doute par le simple choc de sa propre chute: le cataclisme du Vésuve n'eut pas des effets moins sinistres pour les malheureux Campaniens.

Ce ne fut qu'au troisième jour que les rayons bien pâles du soleil laissèrent apercevoir le sommet de la montagne avec son pin gigantesque de fumée. Il n'y avait tout au tour qu'une couche épaisse de cendres et de pierres ponces.

Les parties supérieures des édifices s'élevant sur cette couche, servirent de guide aux malheureux Pompéiens pour retrouver leurs objets précieux sous les décombres, et dans la suite aux paysans du voisinage pour en tirer des matériaux de construction.

Cette catastrophe coûta la vie à 2000 Pompéiens environ ; ils rencontrèrent la mort dans les routes, hors les portes de la ville et près du fleuve Sarno.

La consternation des Campaniens fut si grande, qu'il s'écoula près de 40 ans avant qu'on songeât à s'établir de nouveau dans ces lieux.

L'empereur Hadrien fit reconstruire le premier la voie qui existait entre Naples et les villes ensevelies. Ce fut lui qui fit rouvrir celle qui conduisait de Nucéria à Stabies et l'autre route de Naples à Nucéria, qui passait près de Pompéi, où elle se bifurquait, et l'une de ses branches conduisait à Stabies et au promontoire de Minerve.

C'est dans la campagne de Pompéi, sortie désormais de sa désolation, que Pétrone, cet écrivain plein d'humeur, place les possessions (*horti Pompeiani*) de Trimalchion, le protagoniste de son roman.

*
* *

À la fin du seizième siècle (1594-1600) l'architecte Domenico Fontana construisit un canal souterrain pour conduire les eaux du Sarno à Torre Annunziata. Sans qu'on s'en doutât, ce canal passait sous Pompéi. Les travailleurs rencontrèrent bientôt des substructions et des inscriptions; mais les conditions politiques de la vice-royauté ne permirent pas qu'on songeât aux fouilles de l'ancienne ville. Ce ne fut qu'en 1748, sous le règne de Charles III de Bourbon, qu'on entreprit des fouilles régulières. Les travaux, tour à tour abandonnés et repris, menèrent à la découverte de l'amphithéâtre, de la voie des tombeaux et des édifices publics autour du Forum et des théâtres.

Après la formation du Royaume d'Italie, on recommença les fouilles par un système logique et qui répondait parfaitement aux exigences des savants. Les travaux vigoureusement repris ont déjà mis à nu la partie la plus importante de la ville détruite, dont il reste à déblayer environ une moitiè.

II.

Pompéi dans la littérature.

On peut considérer le drame du Vésuve sous un double point de vue. L'ensevelissement des villes campaniennes, et la découverte de Pompéi sont deux épisodes qui ont fourni bien de sujets aux productions littéraires. Nous commencerons donc par une revue rapide des ouvrages, dont les auteurs se sont inspirés au premier acte du drame.

La description poétique de l'éruption du Vésuve qu'on lit au livre IV du recueil des Sibyllins (vs. 130-136), nous révèle l'impression de terreur que cet évènement inoui avait produit dans les différentes parties de l'empire romain. Cette impression fut d'autant plus profonde, que l'esprit public se trouvait déjà ému par les idées naissantes de la nouvelle croyance. Cette description date de l'année suivante (an 80 après J.-C.). C'est le témoignage classique le plus proche de la catastrophe, et par cela le plus sûr, qui soit arrivé jusqu'à nous.

Sous le point de vue littéraire, la description des vers Sibyllins est parfaite, dans le sens artistique du mot. Le poète, qui était sans doute un juif, ou même un juif devenu chrétien, considère la destruction des villes campaniennes comme une manifestation de la justice divine en suite de la destruction du temple de Jérusalem que Titus venait d'accomplir. Il ne faut pas oublier que Titus était parvenu au trône d'empereur la même année de la catastrophe.

Le poète napolitain Stace, à l'époque de Domitien, avait conçu le projet d'exciter sa verve poétique par le drame du Vésuve. Il se proposait de composer une élégie sur le sort bien triste des villes détruites. « Jupiter, dit-il, arracha la montagne du sol, l'éleva jusqu'aux étoiles, et puis la lança avec colère sur les malheureuses villes de la Campanie ». Voilà ses expressions sur le sujet q'il se proposait de traiter, mais qu'il ne traita du tout. Il est curieux que Massimo d'Azeglio eut dans sa première jeunesse la même idée, mais son petit poème *romantico-archeologico con azione in Pompei* n'a jamais paru.

Du reste, les anciens poètes épiques, tels que Silius Italicus, Valerius Flaccus et Stace même, ne nous ont laissé que de faibles souvenirs du cataclisme campanien. Martial, poète latin né en Espagne, en tira le sujet pour l'une de ses épigrammes, qu'il composa neuf ans après l'évènement, c'est-à-dire l'an 88 après J.-C. Cette épigramme ne renferme qu'une antithèse d'où ressort le contraste de la beauté préexistante du Vésuve et de sa campagne avec la désolation qui s'ensuivit à l'éruption. C'est dans ce contraste frappant que tous les poètes, depuis Martial jusqu'à Léopardi, ont trouvé en tout temps la source de leurs inspirations; c'est ce même sentiment, débarrassé des artifices de la rhétorique, qu'on retrouvera dans le chant du Poète de Recanati.

La civilisation classique entraîna dans sa chute jusqu'aux noms des villes ensevelies. Ce ne fut que sous la voûte austère des cloîtres qu'on rappela quelquefois ces noms lors de cette période longue et ténébreuse qui précéda l'époque de la renaissance. C'est donc de la renaissance que date l'étude de la littérature romaine, et l'on voit alors reparaître le souvenir des villes que la catastrophe du Vésuve

avait détruites. Pétrarque et Boccace, qui réveillèrent chez nous le goût des études classiques, nous offrent aussi des allusions au drame du Vésuve. Le premier dans son *Trionfo della Fama,* dit que Pline l'ancien avait été *a scriver molto, a morir poco accorto.* Boccace évoque avec chaleur les souvenirs de *la già grande Pompeia e Vesevo imitatore dei fuochi dell'Etna.* Le souvenir de Pompéi se présenta aussi aux grands humanistes napolitains, dont les inspirations poétiques étaient tirées des lieux mêmes de la catastrophe, des rivages de notre belle mer.

Le mythe de Hercule, qui après ses exploits de l'Espagne avait conduit les bœufs dans la Campanie, inspira le chant de Pontano sur les bains de Baies, aussi bien que la fable élégiaque de Bernardino Rota dédiée a son maître Antonio Epicuro, sur la fondation d'Herculanum. Dans la fable de Rota il ne reste du mythe classique que la représentation d'Hercule et de ses bœufs. *Hercullana* est une belle nymphe, fille de Sébète, qui ne voit de bonheur que dans la vie champêtre et dans ses revêries aux bords de la mer, et qui veut conserver intacte la fleur de sa virginité. Mais Protée qui n'ignore pas les convoitises des divinités qui habitent la terre et la mer, prophétise la mort de l'imprudente fille de Sébète. Hercule, qui vient d'arriver de l'Espagne avec ses bœufs, en devient amoureux, et cherche à la séduire. Mais la belle nymphe s'échappe du côté de la mer, et supplie Neptune de venir en son aide. Sa prière était à peine finie, et la voilà changée en un rocher entièrement couvert de feuilles et de fleurs. Sébète regretta vivement la perte de sa fille chérie, et c'est de ce jour-là que date, prétendait-on, sa métamorphose en fleuve.

Hercule embrassa le rocher en s'écriant: C'est de mon nom qu'on t'appellera *Hercullana* et ta célébrité durera à jamais. Il est hors de doute que la tradition littéraire de la disparition d'Herculanum ait contribué à la fiction fantastique de la métamorphose dont le poète entoura l'origine de la ville.

Le souvenir des villes ensevelies de la Campanie inspira à Jacobo Sannazaro l'une des plus belles pages de son Arcadia (prose XII), et cela sans qu'il eût rien emprunté aux fables de ses devanciers. Le poète de Mergellina n'avait vu Pompéi que par les ouvrages des auteurs classiques. Ce ne sera qu'ainsi que le Tasso à son tour rappellera le souvenir des roses de Pæstum: ce malheureux poète n'avait vu ces roses que dans Virgile. L'étude patiente et soignée des classiques avait fourni à Sannazaro une connaissance étonnante des moindres détails de la catastrophe. La description qu'il en fit paraît conçue sous l'influence directe des ruines de Pompéi. Les souvenirs se changeaient en vision dans cet homme doué d'une imagination très-vive.

Geronimo Borgia, membre de l'Académie Pontanienne, décrit d'après les historiens l'ensevelissement de Pompéi et d'Herculanum, dans une poésie qu'il composa lors de l'apparition de Monte-Nuovo par suite des phénomènes volcaniques des Champs Phlégréens (30 septembre 1538).

Malgré ces essais littéraires, le souvenir de Pompéi disparut de nouveau, dès que l'amour des études classiques se fut ralentie. Rien n'aurait plus tiré de l'oubli le nom de cette ancienne ville, si ce même Vésuve qui l'avait détruite n'en eût rappelé le souvenir par une nouvelle éruption.

Le 16 septembre 1631 le volcan se réveilla et ravagea de nouveau le pays tout autour. On croit que cette éruption fut la plus terrible après celle de l'an 79 de notre ère. À part les effets physiques, la littérature en éprouva un contrecoup

bien comique. Une nichée de mauvais poètes inonda le Parnasse napolitain par de détestables poésies, dont le sujet était tiré de l'éruption du Vésuve, et des villes qu'il avait jadis ensevelies. À dater de cette époque on ne cita les noms des malheureuses villes de la Campanie, que dans le seul but de comparer les effets de la première éruption du Vésuve à ceux des autres qui l'avaient suivie. Dans les choses de ce monde se présentent souvent des contradictions apparentes, devant lesquelles l'esprit du penseur ne doit jamais s'arrêter. C'est par une de ces contradictions apparentes que ce même Vésuve réveille toujours le souvenir le plus vif des villes voisines qu'il a détruites. Cependant ce souvenir n'est que purement local, n'allant pas au delà du simple effroi qu'il produit dans les esprits de ceux qui redoutent le même sort. Si le nom de ces villes franchit les Alpes, c'est dans le poème des *Plantes* de René Castel, naturaliste aussi bien que poète, qu'on le retrouve. Il y a une allusion à la destinée d'Herculanum et une description assez vive de l'éruption du Vésuve. Nous n'avons pas le loisir de nous occuper des versificateurs napolitains qui prirent à sujet de leurs compositions le triste sort de Pompéi et des autres villes détruites. Il nous suffira de nous rappeler les octaves de Luigi Serio, qui, à part la valeur poétique, fut l'un des martyrs de la liberté. Nous nous souviendrons aussi des octaves de Cesare della Valle sur le Vésuve et des *Stanze a Crinatea* de Clemente Filomarino, autre victime malheureuse de la révolution napolitaine de 1799. Nous ne saurions terminer la série des productions littéraires relatives au premier épisode du drame du Vésuve, sans citer les vers de cette belle octave de Monti (Musogonia vs. 473-80).

E tu pur desti agli empi sepoltura
Terribile Vesevo, che la piena
Versi rugghiando di tua lava impura
Vicino ahi troppo alla regal Sirena.
Deh sul giardin d'Italia e di natura
I tuoi torrenti incenditori affrena;
Ti basti, ohimè! l'aver di Pompeiano
I bei colli sepolto e d'Ercolano.

*
* *

Mais, heureusement, ce n'est pas tout. La ville détruite va renaître, sa nouvelle destinée est déjà fixée. Le nom de Pompéi ne saura plus disparaître de la mémoire des hommes. Cet évènement si mémorable n'est dû qu'à la volonté du roi Charles III de Bourbon. Pompéi va donc sortir, dans toute sa beauté, de son drap mortuaire. Ce ne sera plus par le goût des études classiques, ou par le souvenir du Vésuve que nous entendrons prononcer son nom. Sa renommée dépassera désormais les limites du temps et de l'espace. Les poètes et les artistes vont y accourir de tout côté en quête d'inspirations. Les uns et les autres trouveront dans l'intimité avec la vie ancienne une source abondante de sentiments et d'idées. On peut donc s'écrier avec le Pétrarque: c'est ici que l'on trouve *l'erba più verde e l'aria più serena.* Dans cette revue rapide de poètes, de romanciers, de dramaturges, de gens de lettres et de voyageurs italiens ou étrangers qui ont visité Pompéi dans le but de s'y inspirer et d'y méditer, je ne citerai que les noms de ceux qui se rapprochèrent le plus des hauteurs inaccéssibles de l'art. Il faut avouer cependant que Pompéi n'a inspiré qu'un nombre limité d'ouvrages littéraires, qui consistent pour la plupart en impressions de voyages ou en recueils de pensées.

Nous commencerons par Ballanche, qui dans sa magnifique description des beautés de Naples a fait mention des *rues exhumées* de Pompéi, et de Pline, qui va interroger, avec la tranquillité des grandes âmes, les phénomènes épouvantables de ce cataclisme de feu, où vont périr un homme et un peuple.

L'évocation des souvenirs de l'antiquité, en présence de la beauté naturelle de ces lieux, inspira à cet illustre écrivain le passage que nous venons de citer et qui est, à notre avis, l'un des plus beaux morceaux de sa *Palingénésie sociale.*

Les impressions que l'on éprouve ressortent presque toutes de l'effet que les circonstances locales produisent sur l'imagination. L'aspect des constructions, dont la couleur est grise ou rougeâtre, les ruines délabrées et désertes de cette ville, les montagnes et la mer qui l'entourent de tous côtés, sa vie qui cessa tout-à-coup, la petitesse des maisons, le goût de leurs ornements, la présence des morts à côté des vivants, enfin la vue de ces différents meubles si finement façonnés, voilà les impressions que nous trouvons les plus souvent dans les écrivains.

Tout le monde a lu *Corinne* de Mᵉ de Staël. Cette femme célèbre, se trouvant à Naples, écrivit à Monti qu'elle n'avait éprouvé de plaisir dans sa vie que quatre fois, savoir: par la connaissance qu'elle venait de faire de Monti même à Naples, par la vue de San Pietro, et par l'aspect de la mer et du Vésuve. Elle ajoutait encore qu'en écrivant le livre qu'elle consacrait à l'Italie, elle se proposait de décrire le Vésuve et de destiner Pompéi à l'une des scènes les plus émouvantes de son roman. Après avoir fait une esquisse très-vive de la rapidité par laquelle l'existence de la ville se trouva anéantie d'une manière imprévue, Mᵉ de Staël ajoute cette remarque profonde: l'apparence de vie qu'offre ce séjour, fait sentir plus tristement son éternel silence. Devant les ruines des villes de la Grande-Grèce et de la Sicile, on n'éprouve que la triste impression que peut produire la vue d'un squelette, tandis que l'emotion que l'on ressent à la vue de Pompéi est bien plus profonde. Ce n'est pas un squelette que nous avons devant nous, s'écrie Renato Fucini, Pompéi n'est qu'une belle femme qui est morte par asphyxie. Rien de plus vrai que les considérations de Mᵉ de Staël. *Quand on se place au milieu du carrefour des rues,* dit-elle, *d'où l'on voit de tous les côtés la ville qui subsiste encore presqu'en entier, il semble qu'on attende quelqu'un, que le maître soit prêt à venir.* C'est alors que la tristesse l'emporte sur tout autre sentiment de l'âme.

Le roi Louis de Bavière et Guillaume Frédéric Waiblinger ressentent à la vue de Pompéi l'impression *d'un passé qui resta tel qu'il était dans la plénitude de sa propre existence. Les siècles se rapetissent, l'histoire même disparaît à l'aspect des merveilles de cette ville ressuscitée.* Charles Dickens rapporta des impressions à peu près égales.

Avant la découverte de Pompéi, nos études sur les anciens ne portaient que sur leurs livres et sur les magnifiques monuments publics qu'ils nous ont laissés. La connaissance de leur histoire était suffisante pour nous éclairer et pour satisfaire notre curiosité. Nous pensions que leurs maisons, leurs meubles, et leurs usages ne pouvaient qu'être au même niveau de leur caractère moral. Nous pensions en un mot que tout ce qui leur appartenait se trouvât en proportion avec les hauts faits de leur histoire. Mais il n'en était pas de la sorte. La découverte de Pompéi a corrigé ces fausses appréciations. Raoul Rochette éprouva la même désillusion, et cela nous explique pourquoi l'attention des visiteurs est si souvent rappelée par la petitesse des maisons de Pompéi. On retrouve la même pensée

chez Me de Staël, Taine et Gœthe. Je me bornerai à ce dernier qui la tira du rapport qu'on remarque entre les plus petites maisons pompéiennes et les beaux meubles qui les ornaient. La collection d'objets antiques, qu'on admire maintenant dans le Musée National (Musée Bourbon sous l'ancien régime), à l'époque de Gœthe se trouvait à Portici. C'est dans cet endroit qu'on assemblait les objets petit à petit. La collection par conséquent n'était qu'à sa formation lors de la visite que Gœthe fit au Musée de Portici. Ce fut dans cette occasion qu'il s'exprima par les mots suivants : *Nous voilà en présence de l'époque reculée, où tous les objets n'avaient que le but de rendre agréable l'existence de ceux qui les possédaient. Les maisons et les chambres de Pompéi, qui m'étaient parues si petites, me parurent alors plus amples et plus étroites à la fois. Elles me paraissaient plus étroites, parce que mon esprit y avait associé, d'abord, la présence de tous ces objets précieux qui étaient devant moi. Elles me paraissaient plus amples parce que les objets que je voyais, abstraction faite des usages auxquels on les avait destinés, étaient façonnés avec un art exquis. Les manifestations des arts plastiques, on le sait, ouvrent et réjouissent l'esprit mieux encore que la largeur des pièces.*

Giuseppe Giusti, à la vue des peintures, des stues et de tous les ornements bizarres et élégants des maisons pompéiennes, s'écriait que tout cela lui rappelait le souvenir des Romains amollis. Cette impression est causée, sans doute, par l'histoire des premiers temps de Rome, qui nous présente le spectacle admirable de la pauvreté de ses plus illustres citoyens. C'est le patriotisme qui l'emporte sur le goût pour les beaux-arts. Les étrangers, tels que Gœthe et Taine, portent un jugement plus équitable sur l'élégance des anciens. L'un et l'autre reconnaissent que ces beaux ornements répondent au sentiment esthétique qui s'était développé au plus haut dégré sous l'influence de la civilisation ancienne.

La fameuse voie des tombeaux n'en est pas moins la source d'impressions très-vives et de pensées originales. Le pauvre Guerrazzi, qui était resté seul au monde, compara sa vie à la voie des tombeaux. Alexandre Dumas dans le *Corricolo* retraça avec vivacité les impressions qu'il avait éprouvées à la vue de cette voie. Cette peinture est sans doute ce qu'on lit de plus original dans les cinq chapitres qu'il consacra à Herculanum et à Pompéi. Mais toute description reste eclipsée par celle de Gœthe, que nous allons donner. « La porte de la ville (celle d'Herculanum) est remarquable pour les tombeaux qui en côtoient l'accès. À peu de distance s'élève le tombeau d'une prêtresse, en forme de siége semi-circulaire sur le dossier duquel on lit l'inscription. *Au-dessus de ce dossier on apercoit la mer et le coucher du soleil. Oh la belle place digne de la pensée qui l'a inspirée!* ».

Ceux qui ont vu comme nous le coucher du soleil de l'hémicycle de Mamia et s'y sont abandonnés aux rêveries, peuvent apprécier toute la poésie de ce petit passage.

Taine a été à son tour l'un des admirateurs les plus enthousiastes de Pompéi. Il fut frappé surtout par le spectacle imposant que lui offrait la ville vue du Forum. De là-haut il put admirer dans son ensemble le spectacle magnifique de la ville délabrée, des montagnes qui l'entourent et de la mer qui est si proche. À la vue de Pompéi une comparaison entre la ville ancienne et la ville moderne se présente à l'esprit de Taine, qui s'écrie que celle-ci n'est qu'*une collection administrative d'hôtels garnis.*

Des productions littéraires en tout genre firent suite bientôt aux impressions et aux pensées qui avaient été les premiers fruits de l'étude des monuments de Pompéi. Les écrivains français tiennent un rang honorable dans ce genre de littérature; cela est bien naturel, parce qu'aucun autre peuple ne possède à un dégré si parfait l'art de mettre la science à la portée de l'intelligence de tous. En effet Barthélémy, Dumas, Viardot, Marc Monnier, Beulé et Boissier ont écrit de belles pages sur le drame du Vésuve. Je m'arrêterai un instant aux noms de Dumas et de Beulé, c'est à dire d'un artiste qui fait de l'érudition et d'un savant renommé qui est aussi un adorateur des beaux-arts. Alexandre Dumas consacra cinq chapitres du *Corricolo* à Herculanum et à Pompéi. Personne n'ignore qu'il tira le titre de son livre de la forme du véhicule dont il imagina de s'être servi dans son voyage à Naples. Dans les cinq chapitres du *Corricolo* il décrivit brièvement l'ensevelissement des deux villes et la voie des tombeaux, dit quelques choses sur les inscriptions, et fit l'histoire des fouilles. Il fit la description de la maison du Faune et s'occupa à la longue de la grande mosaïque. Il avait eu le dessin de se rendre utile au public en revêtant d'une forme agréable les connaissances scientifiques de son temps. Mais cette tâche dépassant ses forces, il finit par faire fausse route, surtout à propos des interprétations archéologiques. Par contre il reprend sa verve de romancier et sa place d'artiste dans la scène qu'il suppose se passer à Pompéi entre le *lazzarone* et un Anglais. Celui-ci malgré tout son argent n'avait pu faire à Pompéi trois choses qui y étaient sévèrement défendues. Il ne réussit dans l'exécution de ses projets que grâce à l'imagination du *lazzarone*. Il put de la sorte satisfaire son désir de médire du roi, copier des fresques et voler une statuette. C'est une scène charmante et pleine de malice envers les napolitains; on ne saurait méconnaître cependant que le côté comique en est de la meilleure trempe. Beulé nous offre dans son ouvrage sur le drame du Vésuve une production qui est littéraire et scientifique à la fois. Il traite la catastrophe de la même façon qu'en sa qualité de républicain convaincu il venait de traiter les empereurs romains dans son *Procès des Césars*. Il commença en juge instructeur par l'examen des faits, dont le Vésuve, ce grand coupable, avait été l'auteur. Il en recherche les précédents, interroge les témoins, jette un coup d'œil sur ses victimes, et s'apitoie sur le sort des survivants. C'est ainsi qu'il réussit à composer ce beau livre, qu'avec justesse il désigna par le titre de Drame du Vésuve. Son ouvrage renferme en en effet tous les éléments d'un drame bien conçu. Le Vésuve est l'Otello de ce drame terrible!

Que mon lecteur ne dédaigne pas de me suivre: nous approchons du rivage. Une petite barque qui effleure doucement les eaux de notre golfe enchanteur nous attend Entrons-y. C'est l'heure du soir, et le Vésuve est en éruption, tandis que la forme d'amphithéâtre que la ville de Naples tient de la situation des lieux ne paraît lui avoir été donnée que pour qu'elle puisse assister tout à son aise aux spectacles de la nature. Ce tableau que nous venons d'esquisser frappa vivement l'imagination d'un jésuite de Mantoue, homme éclairé, et qui avait fait de belles études. C'est Saverio Bettinelli, l'auteur bien connu des *Lettere Virgiliane*, à qui *l'erto giogo fumante* rappelle: *quai ne sostenne Più d'una antica etade orridi scempi*, ainsi qu'Herculanum, dont le roi Charles III, *Tito novello . . . . . la man regale Vincitrice del tempo e dell'oblio Stende a sgombrar de lo squallor vetusto La perduta beltà*. Cette poésie mérite d'être citée, malgré son marivaudage.

Nous avons aussi un essai poétique sur les *Ruine di Pompei* de Pietro Giannone, l'ami de Giusti, qui lui dédia ses vers sur *La Repubblica*, où il l'appelle *Ostinato nel peccato Dell' amor di patria.* Giannone à la vue de la ville relevée ne peut se passer de comparer l'asservissement de l'Italie de son temps à sa grandeur passée. Cette pensée, tout en l'attristant, ranimait ses espoirs dans l'avenir.

Pompéi vient de retourner à la vie, elle est *tornata al celeste raggio*; mais cela ne suffira pas jusqu'à ce que ses habitants ne soient ressuscités de même, après dix-huit siècles d'attente. Il fallait la voix d'un prophète pour opérer ce prodige; ce prophète a paru enfin, c'est Frédéric Von Schiller. *Pompeji und Herculanum*, voilà le titre d'une poésie lyrique qu'il publia dans l'Almanach des Muses en 1797: c'est un tableau magnifique de la vie ancienne telle qu'elle était dans ces deux villes. Les images des hommes et des choses, dont il rappelle le souvenir atteignent un dégré de vraisemblance qui devient presque de la réalité. L'auteur avait tiré son inspiration de la contemplation des ruines. Il se dit par conséquent: les villes viennent de reparaître, cependant leurs habitants ne paraissent nulle part. Le poète les évoque, et les morts se hâtent de répondre à son appel. Voici son apostrophe: *O terre, nous ne te demandions qu'une source d'eau vive, et qu'est-ce donc que tu nous offres à sa place? Y aurait-il une vie même dans le sein de l'abîme? Une autre race demeure donc sous les laves? Est-ce là le retour de ce qui avait disparu?* L'érudition n'entre pour rien dans le sentiment qu'éprouve le poète dans cette contemplation de la nature. Il n'y avait pas d'entraves entre son imagination et ces ruines; voilà le mystère. Les pensées de Gœthe et de Schiller se rencontrèrent dans le sein de cette même ville ancienne comme les cendres des deux grands poètes allemands reposent maintenant ensemble dans le cimetière de Weimar.

Mais ce n'est pas assez que ces squellettes aient été ressuscités. À quoi bon, s'il est arrêté qu'ils doivent disparaître de nouveau?

L'art, qui ne s'arrête jamais, veut que ces morts retournent tout à fait à la vie. L'obstacle qu'il fallait vaincre était bien grand; il était à prévoir que bien des esprits auraient fini par s'y égarer. Si la construction idéale du passé n'est pas facile, les difficultés augmentent encore davantage lorsqu'on veut se plonger dans les mystères d'une civilisation qui diffère essentiellement de la nôtre. L'observance des formes extérieures, quoique très difficile à garder, n'est pas suffisante; elle nous donnera des personnages masqués plutôt que des hommes vrais et vivants. Et les personnages qu'Augusto Vecchi fait figurer dans son livre de *Pompei* ne sont que des masques plus ou moins fidèles. Ses talents malheureusement n'allaient pas de pair avec son amour pour l'antiquité. Ce n'est que par la stricte observance de la forme et du contenu que l'on peut espérer d'atteindre au but. Il faut par conséquent que la conception des images naisse avec évidence du fond même des idées anciennes. Y parviendrons-nous jamais?

Le roman d'Édouard Bulwer *Les derniers jours de Pompéi* est la meilleure production littéraire du genre qui ait paru jusqu'à présent. L'*Euphorion* de Ferdinand Gregorovius, quoique moins connu du roman de Bulwer, n'en est pas moins estimé. C'est un petit poème en quatre chants dont l'action se développe à Pompéi dans cette maison de Diomède, qui fit tant de bruit lors de sa découverte.

La critique n'osera plus de faire observer que le propriétaire de cette maison n'était pas Arrius Diomède, c'est l'art qui lui a reconnu cette propriété, dont

son ombre jouit depuis un siècle. Voici les titres des quatres chants du poème: *Oneiros* (rêve), *Amour et Psyché*, *Pallas Athena* (Minerve) et *Thanatos et Eirènè* (la mort et la paix). Ces titres sont tirés des figures qui ornent un candélabre, travail délicat d'Euphorion. L'action du poème se noue à l'existence de ce précieux candélabre. Les aventures bizarres et incroyables d'*Arria Marcella*, dont Théophile Gauthier a fait le récit, se rapportent aussi à la maison de Diomède. Comme Gregorovius, Gauthier tira son inspiration des collections pompéiennes de notre Musée; seulement ce ne fut pas un candélabre finement ciselé qui frappa son imagination, mais la forme d'un beau sein que les cendres nous ont conservée par un de ces caprices propres aux grandes catastrophes. Ce *cachet de beauté* que Gauthier aperçut dans la maison de Diomède, lui présenta l'occasion d'évoquer la figure de la jeune fille pâle et au teint brun, à qui ce sein avait dû appartenir. C'est une fantasmagorie, on dirait presque une hallucination par laquelle Octavien, le protagoniste de la nouvelle de Gauthier, et le lecteur lui-même, se trouvent entraînés dans la vie d'il y a dix-huit siècles. Gauthier ajoute a son récit les impressions de sa longue visite à Pompéi. Il ne manque pas de rappeler le lézard qui rampe parmi les orties et les crevasses, ni la lune qui éclaire la campagne par ses pâles rayons. La jolie salutation gravée à la pointe *Cestilia, regina Pompeianarum, anima dulcis, vale*, a inspiré enfin à M. L. Conforti une série de tableaux poétiques tirés de la vie antique et dont l'action se passe à Pompéi.

La pyramide que nous venons d'élèver à l'honneur de Pompéi par cette revue littéraire est presque au complet. Il ne nous reste qu'à y ajouter le sommet, et nous y allons placer un grand nom, celui de Giacomo Léopardi. Dans le poème satyrique des *Paralipomeni*, *Topaia*, la ville des rats, rappelle au poète le souvenir d'Herculanum, dont la *nobilissima ruina*, couverte *d'ignobili case e di taverne*, ne peut être visitée que al *tremolar di pallide lucerne*.

Il a une boutade contre celui qui *prezza Disonesto tesor più che il mistero Dell'aurea antichità porre in chiarezza*, et il ajoute:

. . . . . se un suol germanico o britanno
Queste ruine nostre ricoprisse,
Di faci a visitar l'antico danno
Più non bisogneria ch' uom si servisse
E d'ogni spesa in onta o d'ogni affanno
Pompei, che ad egual sorte il fato addisse,
All'aspetto del sol tornata ancora
Tutta, e non pur si poca parte fôra.

Le projet de Gœthe, relatif à la formation d'un plan régulier pour les fouilles d'Herculanum, et sa prétention qu'il fallut en confier l'exécution à des ouvriers allemands pour la bonne réussite, ont peut-être determiné certaines expressions de la juste indignation de Léopardi. Lenormant a eu de nos jours la même prétention par son appel aux Français, qu'il exhorta aux fouilles de Sybaris! La colère de Léopardi dépassa toute limite. Il s'adresse au ciel pour lui demander une récompense *non di risa e d'ira, Di che ebbe sempre assai, ma d'altri danni* à l'*ipocrita canaglia*, c'est-à-dire à ces employés, qui, malgré leurs appointements, s'acquittaient mal et avec retard de l'interprétation des papyrus. Herculanum et Pompéi avaient présenté au poète une bonne occasion pour se plaindre de la méchanceté humaine dans les *Paralipomeni*. Il n'en fut pas ainsi dans

la Ginestra, où l'*estinta Pompei* n'est que la victime d' une nature marâtre, ennemie de l'espèce humaine.

Ce chant présente le plus digne épilogue pour un livre sur Pompéi. En effet Giordani dans son examen de *la Ginestra*, après avoir dit que c'est une *ineffabile poesia tutta lampi e tuoni e funerea luce*, ajoute encore que Léopardi l'avait composée *appiè del Vesuvio nel vespro della sua breve e dolorosa giornata*.

J'ignore si les critiques se soient jamais demandés si le souvenir de Pompéi qu'on lit à la fin de *la Ginestra* doive être considéré comme un élément accessoire, ou plutôt comme un élément essentiel du chant. Je suis d'avis que la vue de Pompéi a contribué en grande partie à la conception de ce chant admirable, et qu'elle y a contribué par deux causes.

La première, c'est que Leopardi ayant traîné les dernières années de sa douloureuse existence sur le penchant du Vésuve, *il formidabil monte* attirait sans cesse son attention, de même que ces champs *cosparsi Di ceneri infeconde e ricoperti Dell' impietrata lava*, qui lui rappelaient le souvenir des *città famose Che coi torrenti suoi l'altero monte Dall'ignea bocca fulminando oppresse Con gli abitanti insieme*. Nous tenons de Ranieri que Léopardi descendait souvent du Vésuve pour visiter Pompéi et Herculanum. C'est ainsi qu'il avait agi pendant son séjour à Naples. Tantôt il se rendait aux catacombes, et plus souvent encore à Pouzzoles et à Cumes. La seconde cause par laquelle je regarde le souvenir de Pompéi comme l'un des éléments essentiels qui contribuèrent à la conception de ce chant ressort du pessimisme de Léopardi, qui à la vue du triste sort des villes campaniennes ne savait que s'en prendre à la cruauté de la Nature. Ce n'est qu'au milieu de ces ruines que l'on comprend dans toute son étendue l'antithèse qui existe entre la petitesse de l'homme et son existence précaire vis-à-vis des lois immuables et fatales de la Nature.

Dans le *peregrino* qui *lunge contempla il bipartito giogo E la cresta fumante, Ch'alla sparsa ruina ancor minaccia* nous apercevons Léopardi rêvant dans le *deserto foro* de Pompéi, parmi *le file dei mozzi colonnati* et esquissant la conception de *la Ginestra*.

